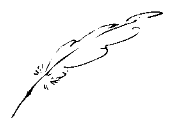
西方传统 经典与解释
CLASSIC & INTERPRETATION
HERMES
尼采注疏集
刘小枫◉主编

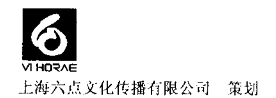


尼采与古典传统

Studies in Nietzsche and the Classical Tradition

奥弗洛赫蒂(James C.O'Flaherty)等◉编
田立年◉译

华东师范大学出版社


VI HORAE
上海六点文化传播有限公司　策划

缘　　起

自严复译泰西政法诸书至20世纪40年代，汉语学界中的有识之士深感与西学相遇乃汉语思想史无前例的重大事变，孜孜以求西学堂奥，凭着个人的禀赋和志趣选译西学经典，翻译大家辈出。可以理解的是，其时学界对西方思想统绪的认识刚刚起步，选择西学经典难免带有相当的随意性。

50年代后期，新中国政府规范西学经典译业，整编40年代遗稿，统一制订新的选题计划，几十年来寸累铢积，至80代中期形成振裘挈领的"汉译世界学术名著"体系。虽然开牖后学之功万不容没，这套名著体系的设计仍受当时学界的教条主义限制。"思想不外义理和制度两端"（康有为语），涉及义理和制度的西方思想典籍未有译成汉语的，实际未在少数。

80年代中期，新一代学人感到通盘重新考虑"西学名著"清单的迫切性，创设"现代西方学术文库"。虽然从迻译现代西学经典入手，这一学术战略实际基于悉心梳理西学

传统流变、逐步重建西方思想**汉译典籍系统**的长远考虑，翻译之举若非因历史偶然而中断，势必向**古典西学**方向推进。

90年代以来，西学翻译又蔚成风气，丛书迭出，名目繁多。不过，正如科学不等于技术，思想也不等于科学。无论学界迻译了多少新兴学科，仍似乎与清末以来汉语思想致力认识西方思想大传统这一**未竟前业**不大相干。晚近十余年来，欧美学界**重新翻译和解释**古典思想经典成就斐然，汉语学界若仅仅务竟新奇，紧跟时下"主义"流变以求适时，西学研究终不免以支庶续大统。

西方思想经典即便都译成了汉语，不等于汉语学界有了**解读能力**。西学典籍的汉译历史虽然仅仅百年，积累已经不菲，学界的读解似乎仍然在吃夹生饭——甚至吃生米，消化不了。翻译西方学界**诠释西学经典**的论著，充分利用西方学界整理旧故的稳妥成就，於赓续清末以来学界理解西方思想传统的未竟之业意义重大。译界并非不热心翻译西方学界的研究论著，甚至不乏庞大译丛之举。显而易见的是，这类翻译的选题基本上停留在**通史**或**评传**阶段，未能向有**解释深度**的细读方面迈进。设计这套"西方传统：经典与解释"，旨在推进学界对西方思想大传统的深度理解。选题除顾及诸多亟待填补的研究空白（包括一些经典著作的翻译），尤其注重选择思想大家和笃行纯学的思想史家对经典的解读。

编、译者深感汉语思想与西学接榫的历史重负含义深远，亦知译业安有不百年积之而可一朝有成。

刘小枫

2000年10月于北京

目　录

“尼采注疏集”出版说明

尼采是我国相当广泛的读书人非常热爱的德语作家，惜乎我们迄今尚未有较为整全的汉译尼采著作集。如何填补我国学园中的这一空白，读书界早已翘首以待。

“全集”通常有两种含义。第一个含义指著作者写下的所有文字的汇集，包括作者并未打算发表的笔记、文稿和私信等等。从这一含义来看，意大利学者 Giorgio Colli 和 Mazzino Montinari 编订的十五卷本“考订版尼采文集”（*Nietzsche Sämtliche Werke*：Kritische Studienausgabe in 15 Bänden，缩写 KSA，实为十三卷，后两卷为“导论”、各卷校勘注和尼采生平系年），虽享有盛名，却并非“全集”，仅为尼采生前发表的著作和相关未刊笔记，不含书信。Giorgio Colli 和 Mazzino Montinari 另编订有八卷本“考订版尼采书信集”（*Sämtliche Briefe*，Kritische Studienausgabe in 8 Bänden）。

其实，未刊笔记部分，KSA 版也不能称全，因为其中没有包含尼采在修习年代和教学初期的笔记——这段时期的文字（包括青年时期的诗作、授课提纲、笔记、书信），有经数位学者历时数十年编辑而成的五卷本“尼采早期文稿”（*Frühe Schriften*：*Werke und Brief* 1854—1869；Joachim Mette 编卷一、二；Karl Schlechta / Mette 编卷

三、四;Carl Koch / Schlechta 编卷五)。

若把这些编本加在一起(除去 KSA 版中的两卷文献,共计二十六卷之多)全数翻译过来,我们是否就有了"尼采全集"呢?

Giorgio Colli 和 Mazzino Montinari 起初就立志要编辑真正的"尼采全集",可惜未能全工,Volker Gerhardt、Norbert Miller、Wolfgang Müller-Lauter 和 Karl Pestalozzi 四位学者在柏林—布兰登堡学园(Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften)支持下接续主持编修(参与者为数不少),90 年代中期成就四十四卷本"考订版尼采全集"(*Nietzsche Werke Kritische Gesamtausgabe*, 44 Bände, Berlin / New York, Walter de Gruyter 1967—1995,共九大部分,附带相关历史文献)。我国学界倘若谁有能力和财力全数翻译,肯定会是莫大的贡献(最好还加上 *Supplementa Nietzscheana*,迄今已出版七卷)。

"全集"的第二个含义,指著作者发表过和打算发表的全部文字,这类"全集"当称为"著作全集"(KSA 版十五卷编本有一半多篇幅是尼采 1869—1889 的未刊笔记,尼采的著作仅占其中前六卷,未刊笔记显然不能称"著作")。尼采"著作全集"的编辑始于 19 世纪末。最早的是号称 Großoktavausgabe 的十九卷本(1894 年开始出版,其时病中的尼采还在世),前八卷为尼采自己出版过的著作,九卷以后为遗稿;然后有 Richard Oehler 等编的 Musarion 版二十三卷本(1920—1929)、Alfred Bäumler 编订的 Kröner 版 12 卷本(1930 陆续出版,1965 年重印)。这些版本卷佚过多,与当时的排印技术以及编辑的分卷观念相关,均具历史功绩。

1956 年,Karl Schlechta 编订出版了"三卷本尼采著作全集"(*Werke in 3 Bänden*,附索引一卷;袖珍开本,纸张薄、轻而柔韧,堪称精当、精美的"尼采著作全集")——尼采自己出版的著作精印为前两卷,卷三收尼采早期未刊文稿和讲稿以及"权力意志"遗稿。

KSA 版问世后，Karl Schlechta 本因卷佚精当仍印行不衰——迄今已印行十余版（笔者所见最近的新版为 1997 年），引用率仍然很高。

Karl Schlechta 本最受病诟的是采用了尼采胞妹编订的所谓"权力意志"遗稿（张念东、凌素心译本，北京：商务版 1991）——由于没有编号，这个笔记编本显得杂乱无章（共辑 1067 条），文本的可靠性早已广受质疑。KSA 版编辑尼采笔记以年代为序，从 1869 年秋至 1889 年元月初，长达近二十年（七至十三卷，近五千页），其中大部分不属遗著构想，所谓"权力意志"的部分仅为十二和十三卷（十三卷有贺骥中译本，漓江出版社 2000；选本的中译有：沃尔法特编，《尼采遗稿选》，虞龙发译，上海译文版 2005）

有研究者认为，尼采并没有留下什么未完成的遗著，"权力意志"（或者"重估一切价值"）的写作构想，其实已见于最后的几部著作（《偶像的黄昏》、《善恶的彼岸》、《道德的谱系》、《敌基督》）——尼采想要说的已经说完，因此才写了《瞧，这个人》。按照这种看法，尼采的未刊笔记中并没有任何思想是其已刊著作中没有论及的。

研究尼采确乎当以尼采发表的著作为主——重要的是研读尼采或充满激情或深具匠心地写下并发表的文字。此外，尽管尼采的书好看，却实在不容易读（首先当然是不容易译），编译尼采著作，不仅当以尼采的著作为主，重要的是要同时关注注释和解读。

我们这个汉译"尼采注疏集"含三个部分：

1. 笺注本尼采著作全集——收尼采的全部著作，以 KSA 版为底本（其页码作为编码随文用方括号注出，便于研读者查考），并采用 KSA 版的校勘性注释和波恩大学德语古典文学教授 Peter Pütz 教授的"笺注本尼采著作全集"（共十卷）中的解释性注释

（在条件许可的情况下，尽量采集法译本和英译本的注释——Gilles Deleuze/Maurice de Gandillac 主编的 Galimard 版法译全集本主要依据 KSA 版；英文的权威本子为“剑桥版尼采著作全集”）；

2. 尼采未刊文稿——选编重要的早期文稿（含讲稿和放弃了的写作计划的残稿）、晚期遗稿和书信辑要；

3. 阅读尼采——选译精当的文本解读专著或研究性论著/文集；

由此形成一套文本稳妥、篇幅适中、兼顾多面的“尼采笺注集”，虽离真正的“汉译尼采全集”的目标还很遥远，毕竟可为我们研读尼采提供一个较为稳靠的基础。

“尼采注疏集”是我国学界研究尼采的哲学学者和德语文学学者通力合作的结果，各位译者都有很好的翻译经验——这并不意味着译本无懈可击。编译者的心愿是，为尼采著作的汉译提供一种新的尝试。

刘小枫

2006 年 5 月於

中山大学比较宗教研究所

德语古典文化与宗教研究中心

中译本说明

尼采研究大致有两个方向：要么深入细致地解读尼采的某部作品，要么抓住他的某个思想发挥性地阐发开去。后一类尼采研究，无论论文还是专著、文集，都很多，前一类却很少见到——朗佩特的《尼采的教诲》（解读《扎拉图斯特拉如是说》）和《尼采的使命》（解读《善恶的彼岸》）堪称这方面的佼佼者。如果注疏性地解读尼采的某部作品，就更难了，Andreas Urs Sommer 解读仅仅 5 万多字的《敌基督》的"哲学一历史的注疏"，几近七百页（外加八十多页文献和索引），这样的尼采研究简直凤毛麟角。

尼采在《朝霞》前言中说到，古典语文学的基本品质在于缓慢阅读。

> 语文学是一门让人尊敬的艺术，要求其崇拜者最重要的是：走到一边，闲下来，静下来和慢下来——语文学是词的金器制作术和金器鉴赏术，需要小心翼翼和一丝不苟地工作；如果不能缓慢地取得什么东西，语文学就不能取得任何东西。但也正因为如此，语文学在今天比在任何其他时候都更为不可或缺；在一个"工作"的时代，在一个匆忙、琐碎和让人喘不过气来的时代，在一个想要一下子"干掉一件事情"、干掉每一本新的

和旧的著作的时代，这样一种艺术对我们来说不啻沙漠中的清泉，甘美异常：——这种艺术并不在任何事情上立竿见影，但它教我们以好的阅读，即，缓慢地、深入地、有保留和小心地，带着各种敞开大门的隐秘思想，指头放慢一点，眼睛放尖一点地阅读……（《朝霞》，前言5，田立年译文）

我们今天阅读尼采，同样需要遵循尼采的如此教诲——缓慢阅读，因为尼采自己就这样阅读西方思想史上的前人。

尼采不仅是古典语文学家，对古典作品下过“小心翼翼”的阅读功夫，对近代以来的经典作品也无所不窥，因为他始终以这样的态度来阅读前人。

由于听信了谣言，我们一直以为，尼采是个西方传统的破坏者。其实，尼采自觉地肩负起重整衰颓中的西方文明的使命——尼采在自己的著述中涉及到的古典作家相当多，即便只言片语，也不是信口开河，而是基于他“小心翼翼”的阅读功夫。尼采究竟如何看待西方的古典传统？在我看来，关注尼采与西方传统的关系，是尼采研究中最值得开拓的领域，对于我们把握西方传统具有无可估量的意义。

可惜，即便在西方学界，尼采研究虽然文献汗牛充栋，关注尼采与西方传统的关系这一大问题的，委实不多（Werner J. Dannhauser 的《尼采的苏格拉底观》[1974]堪称这方面的代表作，晚近的成果则有 Paul Bishop 主编的长达近五百页的文集《尼采与古代》[2004]），而我们的“尼采注疏集”如果要选译研究文献，除了解读和注疏尼采的专著之外，最值得翻译的，当然是尼采与西方古典传统之关系的研究成果。

七年前，我在东京的一家旧书店遇见眼下这本文集，如获至宝——田立年博士醉心尼采有年，在德国柏林大学做博士后研究时，跳进尼采研究文献的大海畅游了整整一年。本书能约请

到他来翻译,实乃幸事——立年放下自己即将杀青的专著来翻译本书(提职称不知又要耽误多少年),让我非常感动。

立年翻译向来认真,本书引文的翻译分别参用了多种现有中译本,但据本书原文有不同程度的改动(尼采著作引文中译所参考的中文本见“尼采著作简写表”),译注文字也参考了大量中文文献和一些西文文献,虽未一一注出,功夫藏在身后。

本书是文集汇编,涉及面相当广,加之作者文风不一,翻译难度可想而知——为尽量减少失误,由李致远编辑性地校阅了译稿,郭翠霞同学则帮忙制作了《悲剧的结构与绘画艺术》一文中的图表,谨此致谢。

刘小枫

2007 年 3 月

尼采著作简写表

尼采著作单行本

GT *Die Geburt der Tragödie*

《悲剧的诞生》,内文中译参漓江版赵登荣译本

U *Unzeitigemäße Betrachtungen*

《不合时宜的沉思》

MA *Menschliches, Allzumenschliches*

《人性的,太人性的》,内文中译参六点版魏育青译本

S *Der Wanderer und sein Schatten*

《漫游者及其影子》

M *Morgenröte*

《朝霞》,内文中译参六点版田立年译本

FW *Die fröliche Wissenschaft*

《快乐的科学》,内文中译参漓江版黄明嘉译本

Z *Also sprach Zarathustra*

《扎拉图斯特拉如是说》,内文中译参漓江版黄明嘉译本

J *Jenseits von Gut und Böse*

《善恶之彼岸》,内文中译参漓江版宋祖良译本

GM *Zur Genealogie der Moral*

《道德的谱系》,内文中译参三联版周红译本

G *Die Götzen-Dämmerung*

《偶像的黄昏》,内文中译参六点版卫茂平译本

A *Der Antichrist*

《敌基督》,内文中译参道风版吴增定译本

WM *Der Wille zur Macht*

《权力意志》

尼采著作集

GOA *Werke: Großoktavausgabe*

《大八开版全集》,Elisabeth Förster-Nietzsche 等编,Leipzig: Naumann,1894—1904,第 2 版(1901—03),19 卷,标为 GOA(2);卷 20 为第 2 版的一个部分索引(Leipzig,1926)。

MusA *Gesammelte Werke: Musarionausgabe*

《穆萨里昂版全集》,Richard Oehler、Max Oehler 和 F. C. Würzbach 编,Munich: Musarion Verlag,1920—29。

HKG *Werke und Briefe: Historisch-Kritische Gesamtausgabe*

《著作和书信:历史考订版全集》,"尼采档案基金会"(Stiftung Nietzsche-Archiv)指导出版,Munich: Beck,1933—42,9 卷。

K *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*

《十二卷本全集》,Alfred Baumler 编,Stuttgart: Kröner,1964—65。12 卷本为 Kröners Taschenausgabe(《克罗纳袖珍

丛书》)系列中第 70—78、82—83 和 170 册的重印,引用注释中的前一个数字为丛书序号,后一个数字为页码,例如:70,48;71,49 等等。最后一卷(170)为 Richard Oehler 编制的索引。

W *Werke in drei Bänden*

《三卷本著作集》,Karl Schlechta 编,Munich: Carl Hanser,1954—56,1966。“尼采索引”见上述。

WKG *Werke: Kritische Gesamtausgabe*

《考订版全集》,Giorgio Colli 和 Mazzino Montinari 编,Berlin: de Gruyter, 1967 以后,计划约 30 卷。

GB *Gesammelte Briefe*

《书信全集》,5 卷 6 册,Leipzig: Insel, 1902—9;卷 5 有两个单独装订的部分组成,称为 V/1 和 V/2。

导 言

多年以后，当维拉莫维茨忆起当年他对《悲剧的诞生》一书的严厉批判，他并不后悔，并断定尼采已经使自己成为“一种非宗教之宗教和一种非哲学之哲学的先知”。毫无疑问，无论是否认可这一说法，尼采确实极度重视他的先知式的扎拉图斯特拉角色。如果说，先知的主要作用在于将目光转向过去，以便更有信心展望未来，那么，的确没有谁比尼采更忠实地履行这一职务的双重要求。因为，一方面，尼采最心爱的（也是最聚讼纷纭的）思想——对于超人的展望和永恒复返观念——是指向未来的，另一方面，他关于西方世界中两大文化影响潮流的批判性思考，也许会被认为是他对西方思想最重要的贡献。本书所有论文都在一定程度上围绕尼采与古典传统这一核心问题展开。“古典传统”一词在此指的不是狭义的希腊和罗马文化，而是指欧洲历史进程中被诸多有代表性的思想家加以解释（或错误解释）的希腊和罗马文化。本书每篇论文基本上是比较研究，也就是说，每位作者的意图是将尼采对古典传统的解释或他的解释的某些方面，与出自欧洲历史各重要时期的有代表性思想家和创造性作者的有关解释，加以对照。因此，到底尼采的解释还是其他人的

解释更接近希腊和罗马的历史事实这一问题，成为一个见仁见智的开放性问题。

本书采用这样一种做法，好处昭然。通过将尼采关于古典传统的解说与另一种往往同样天才的解说平行对置，我们对他的所思所感就有了一种更深入的理解，同时对那些与他的思想加以对置的所思所感也有了一种理解。由于尼采的批评兴趣惊人广泛，涵盖古典传统中的一系列主题，便为我们在本书中看到的这种比较研究提供了超乎寻常多的机会。必须承认，在这样一种选编中，不可避免地会有一种任意性和主观性。一些读者会希望看到与尼采有关的这位或那位作家的讨论，在某些情况下这种希望可能是完全正当的，但编者只能在某种局限的实践下工作。本书将这些研究汇集起来，提供给读者，但并不宣称它们已经完全将一个如此广大的多重主题囊括无遗，无论在这样一种语境中“完全”意味着什么。

本书包括涉及下述时期的论文：教父时期、经院哲学、文艺复兴、启蒙运动、魏玛古典主义、浪漫主义、19 世纪颓废文学。在本书收集的 15 篇论文中，5 篇曾以某种形式发表过：一篇曾作为一项更大研究的一部分以德文发表（第 7 篇）；一篇增订甚多（第 6 篇）；一篇曾经作为一项更大研究的一部分以英文印行（第 15 篇）；一篇基本未加改动地重印（第 8 篇）；一篇虽然是为本文集写的，但曾经较早面世，现经出版者许可，多少作了些变动后出现于此。因此，论文中有 11 篇是专为本书创作的。

时至今日，尼采的影响广泛而稳步增长，这完全没有疑问。但是，对于西方文明来说，尼采现在仍然是并且将来继续是一个极成问题的形象。因为欧洲人乃是犹太一基督教传统和尼采谴责的柏拉图主义的天然后裔。我们西方文化的此等成分在两千年的历程里可能发生了相当的转变：前者在很大程度上世俗化

了，而后者经常以各种不同的方式被歪曲，但是，它们仍然是构成我们文明的基本成分。尼采觊觎“敌基督”的名头，希望用狄俄尼索斯崇拜代替基督崇拜，他诉诸古希腊文化来实现他的目的。有鉴于此，人们可以正当地提出：他是否正确理解了希腊人？

虽然本书各篇论文不以回答这一问题为目的，但是，它们还是可以被当作一个序言或引言，引导每个人自己去思考尼采的结论并努力回答这一问题。在下述各篇论文中，读者不仅会看到自己与尼采之希腊理解的诸多分歧，而且还经常会在最意想不到的地方发现尼采意见的同道或前驱。事实上，也许尼采的著作中没有哪一个重要观念不在一个时代或另一个时代被某个先行者提出过。但是，承认这样一个事实，绝非意味着贬低尼采的原创性。因为就尼采著作来说，整体确实要大于部分之和。虽然人们也许不能谈论尼采哲学的什么“体系”，但是还是可以看到一种明显的统一性，不仅有一种渗透一切的精神气质，而且还有罗素——尼采的最尖锐和最有敌意的批评者之一——所说的“他的学说的一致性和连贯性”。

发人深省的是，像劳伊德－琼斯这样一位古典语文学家，作为像维拉莫维茨这样一位有严格学术传统的传人，在《悲剧的诞生》问世一百年后，会拥护一种在许多方面与他的伟大德国先驱的观点正好相反的尼采观。劳伊德－琼斯教授的论文《尼采和古代世界研究》（第1篇），完全可用作对于我们的一般主题以及随后各篇论文的具体讨论的一个导论。

大体上说，随后各篇论文按照编年顺序讨论本书的主题，以尼采与其最重要教父之一的关系作为开始。我们看到，在《尼采和奥古斯丁思想中的柏拉图》（第2篇）一文中，黑尔姆表明，虽然奥古斯丁和尼采关于柏拉图哲学的理解基本一致，但他们对

这一哲学的评价却大相径庭。(顺便说一句,奥古斯丁和尼采在对历史上的柏拉图的看法根本一致,与我们随后在第 8 篇论文中将要看到的哈曼和尼采关于历史上的苏格拉底问题的极端分歧,适成鲜明对照。)在详尽论证的《尼采和阿奎那思想中的亚里士多德》(第 3 篇)一文中,温格勒表明,两位思想者在拒绝亚里士多德哲学中的理性主义内容方面不谋而合,但关于什么应该取而代之及亚里士多德逻辑用处何在,却存在根本分歧。

尼采一般认为,创造性和主动生命(active life)优于知识和对真理的沉思。但是他自己的幻想经验,他在席尔瓦普拉纳湖畔森林中"超出人和时间 6000 英尺"的地方的幻想经验,却似乎反驳了这一判断。比瑟关于亚里士多德主义基督徒(Aristotelian Christian)但丁和基督教的新异教敌人尼采的比较心理学研究,名为《〈地狱〉和〈炼狱〉之间:尼采与但丁的结构比较》(第 4 篇),这篇论文要我们注意内容之一,在但丁的天堂之圆(Circle of Heaven)——"神圣白玫瑰"(Celestial White Rose)——与尼采关于"永恒复返"的突然灵感之间,有着惊人的类似。值得注意的不仅仅是幻想内容上的类似,而且还有两人的神秘幻想经验所发生于其中的相似处境(circumstances)。

虽然万伯格和黑勒的论文都涉及尼采与法国文化的关系问题,他们却从不同角度出发探讨他们的主题,因不同而互补。万伯格教授主要关心美学,他在论文《古希腊和法国古典主义对尼采悲剧观的影响》(第 6 篇)中清楚表明,为什么这位德国哲学家的悲剧理论完全证实了他关于"法国人的天性比德国人的天性与希腊人接近得多"的说法,至少就这种天性在法国新古典主义戏剧中的反映而言确是如此。另一方面,在名为《尼采与伏尔泰及卢梭的关系》(第 7 篇)一文中,黑勒教授则从社会哲学的立场出发讨论他的主题,揭示尼采的矛盾处境:对主张高级文化和发

达文明的伏尔泰和主张返回自然的卢梭同时感到一种亲缘关系。我们还会看到，尼采思想中关于自然和文明的核心问题，在他与19世纪颓废文学的关联中（参第14篇）再次出现。

也许没有什么地方，比我们在哈曼和尼采身上所看到的正好对立的苏格拉底观，更能表明关于古典传统的众说纷纭但仍言之有理的各种解释的多重可能性了。在《哈曼的〈苏格拉底回忆录〉和尼采〈悲剧的诞生〉中的苏格拉底》一文中，奥弗洛赫蒂指出了这两位原创性德国思想家分别从其基本认识论立场出发的事实。在《尼采作品中的德国"古典主义者"歌德》（第9篇）一文中，施莱希塔详细说明了尼采最终拒绝歌德（以及温克尔曼）的古典古代（classical antiquity）观的理由。施莱希塔强调形而上学和对"风格"的关注在歌德古典主义发展过程中所起的核心作用。在讨论魏玛古典主义的另一位伟大旗手席勒时，瑞德尔在其《不情愿的门徒：尼采和席勒》（第10篇）一文中指出在诗人和尼采之间的密切平行关系。因此他这样写道："尼采，尽管他不断宣称信仰歌德，却展示出一种将自己与席勒的信念和教训联系起来的根本情感和心灵结构。"

在过去，太多人的学术笔墨都花在了尼采对其他人的影响上，而不是那些塑造其个人思考的影响上，特别是那些使他成为直接传人的德国传统内部的影响上。在一篇旁征博引的研究《尼采和狄俄尼索斯传统》中，鲍默追溯了这一重要概念在《悲剧的诞生》问世前一百多年里的发生和发展过程。在这一探讨过程中，鲍默教授考察这一概念，涉足诸如温克尔曼、哈曼、赫尔德、诺瓦利斯、荷尔德林、海涅、克罗伊策、巴霍芬、谢林等等千差万别的思想家、学者和诗人。结果，我们看到了尼采哲学的一个启迪人的罕见景深。弗瑞泽的研究《尼采、拜伦和古典传统》，追溯了这两位热烈但并不相似的希腊爱好者（Graecophiles）的复

杂关系:尼采对这位英国诗人的态度经历了不同阶段,从无批判的青年的赞颂到一种更现实的最终赏识。虽然尼采赞美17世纪的法国悲剧作家坚持三一律,并因而赞美他们“戴着锁链起舞”的本领(参第6、7篇),他却因为拜伦在诸如《曼弗雷德》等剧中这样做而批评拜伦,这一点值得思考。

海涅,由于他在“希腊人”和“拿撒勒人”之间的区分,并强调狄俄尼索斯是“感官救世主”和“神圣解放者”,显然是尼采哲学的一个先驱。吉尔曼在《模仿与对观:海涅、尼采和古典世界》(第13篇)一文中的论题是,尽管最初尼采在希腊神话的性质和海涅的文体等问题上与海涅不和,后来他还是“由于意识到他自己的命运和海涅的命运的平行……而与诗人完全认同”。

博尔比认为,“可以证明,特别是在尼采最后的岁月里,他之运用罗马和希腊材料乃是他与所谓颓废运动之联系的某种确凿标志。”通过讨论这一联系以及讨论尼采与格奥尔格的联系,博尔比强调尼采“古典”概念的矛盾性质——即同时被看作秩序和混乱来源的意志的悖论。正是由于尼采的矛盾意志观,博尔比教授以为应将他与颓废派区分开来(参第14篇《尼采与拉丁世纪末》)。在这些研究过程中,尼采的自然观念的问题性(problematic character)在另一个语境中显示出来(参第7篇)。

本书中有两篇文章将尼采关于希腊文化的观念与当代美学的不同领域联系起来。在《悲剧的诞生》中,尼采有言曰,当“狄俄尼索斯操阿波罗的语言,而阿波罗最后也操狄俄尼索斯的语言”,“悲剧以及艺术一般的最高目的也就达到了”。在《悲剧的结构和绘画艺术》(第5篇)一文中,黑斯特探讨了由于狄俄尼索斯和阿波罗的这种communicatio idiomatum(属性相通)而产生的复杂关系。通过运用当代美学术语分析这一关系,黑斯特教授表明,尼采的想法可以富有成效地延伸应用于艺术批评。在

最后一篇论文《尼采和悲剧之死：一个批评》(第15篇)中，考夫曼认为，关于阿提卡悲剧死亡的原因，尼采错了。以及更进一步，他的追随者关于我们时代的悲剧观念也错了。“无论在雅典还是在我们的时代，悲剧都不是死于乐观主义；它的致命疾病过去是，现在仍然是：绝望。”通过避免落入传统批评的老生常谈，以及采取关于埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇德斯的代表性戏剧的一种新观点，考夫曼教授认为，有充分理由让我们颠倒尼采的模式，将埃斯库罗斯而不是欧里庇德斯，看作是希腊悲剧家中真正的乐观主义者。

虽然本书论文中有5篇原为德文(都没有以英文发表过)，将它们译成英文却堪为上策，尼采和其他人著作的引文也是这样，以便在本国及其他英语国家达到尽可能广泛的读者。黑勒亲自将论文译成英文；其余4篇分别由作者审阅和认可。本书不仅仅以文学和哲学专家为对象，还以试图更好理解尼采在西方思想史上之地位的一般读者为对象。

奥弗洛赫蒂

1974年7月31日

尼采和古代世界研究①

劳伊德-琼斯(Hugh Lloyd-Jones)

[1]已故的佛兰克尔(Eduard Fraenkel,1888—1970)曾对我说,维拉莫维茨(Wilamowitz)和他那代人意见不合,②造成这

① 这是一篇讲演稿。1972年11月在Wake Forest University宣读,后来又在其他各种不同场合讲过。我痛苦地感觉到,这篇讲稿中有些部分对于尼采研究者过于基础,而另外一些地方则对于古代研究者来说过于基础;但我还是决定按照讲演时的样子将其付印。该讲演略有修改,发表于 *The Times Literary Supplement*(1975年2月21),页199—201。感谢James O'Flaherty和Heiz Wenzel教授的鼓励,以及Rudolf Kassel教授的有益批评。

② UlriCh von Wilamowitz-Moellendorff,伟大的德国古典语文学家,精于韵律学、铭文学、纸草文书学、地志学和校勘学等。他比尼采晚几年毕业于著名的普福塔人文中学。尼采的《悲剧的诞生》发表之后,销行寂寥,而维拉莫维茨的批评著作《未来的语文学!》却大受欢迎。维拉莫维兹批评说,尼采实际上在用瓦格纳的音乐和歌剧来阐述希腊悲剧,因而在学术上是站不住脚的。他毫不客气地说,尼采是母校普福塔的耻辱,他完全没有资格担任古典语文学教授。最后,他强烈要求尼采离开神圣的大学讲坛。所以,该文后面说,尼采最终听从了他的劝告,离开了古典语文学。维拉莫维茨也后来承认,语文学的损失正是哲学的收获。与尼采少年得志不同,维拉莫维茨起步甚晚,直到1876年才获得他的第一个教授职位,但他漫长的学术生涯一直延续到1931年。1878年,维拉莫维茨成为罗马史大师蒙森的女婿,并于1897年接替蒙森,担任柏林大学的古典学教授。他撰写和编注了数十本被视为学术经典的著作,还培养了一代又一代德国古典学家。——译注

一情形的最有力因素是尼采的影响。我曾做过一项关于早期希腊宗教和思想的研究，该研究围绕 dike[正义]概念展开，这一概念既可指“正义”(justice)，也可指“诸神所安排的宇宙秩序”。[1]在那项研究的最后，我回顾过去，才发现早期希腊思想之现代理解的转折点乃是尼采在整整一百年前出版的《悲剧的诞生》。当时，我想到了佛兰克尔的上述说法。

与英语国家相比，德国学人更明确地承认了尼采对古典研究的重要影响。莱茵哈特(Karl Reinhardt)就是一个突出例子，他就是在尼采的影响下成长起来；在维拉莫维茨的众弟子中，莱茵哈特也许最有诗心，最能敏捷理解古希腊的精神世界。[2] 尼采的朋友多伊森(Paul Deussen)是莱茵哈特父母家中的常客(habitué)。[3] 许多德国和意大利学人也都多少意识到了这种影响。英语国家的学人们则一直不怎么愿意承认这种影响，至少直到最近还是这样。

这主要归因于一种不幸偏见，这种偏见在 20 世纪大部分时间里导致英美学人无法认识到这位作者无可比拟的重要性；瓦格纳的遭遇也与此类似。这种偏见很大程度上由尼采妹妹的有

---

① 见我的《宙斯的正义》(*The Justice of Zeus*, Berkeley: University of California Press, 1971)。

② 参 Uvo Hölscher,《不快的机会：关于古典研究的形势的三篇随笔》(*Die Chance des Unbehagens: 3 Essais zur Situation der klassischen Studien*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965),页 31 以下。[译注]莱茵哈特是维拉莫维茨的弟子，伟大的古典语文学家，著有《巴门尼德》、《埃斯库罗斯》等，对海德格尔和伽达默尔有影响，伽达默尔的《哲学生涯》(陈春文译，商务印书馆 2003 年版)中有一节(页 140—150)回忆他。

③ Paul Deussen，梵文学者和比较哲学家，尼采从学生时代开始一直和他保持交往和友谊——这在尼采的交往中并不多见。他译的《六十奥义书》，初版于 1897 年，徐梵澄先生称此本“最为善本”。尼采和他的交往也有助于尼采理解印度文化，也许还间接有助于他理解叔本华。——译注

害工作造成:尼采妹妹是一个纳粹主义之前的纳粹,她接管了尼采的所有手稿并不遗余力地使她自己那些令人厌恶的观念成为尼采的观念,而尼采咄咄逼人的措辞风格也助长了这种偏见。根深蒂固的[2]虚荣心和对自己被忽视的怨恨,促使尼采采用这种语言来表达自己。

在我们这个时代,这样误解尼采并无道理。1954—56年,施莱希塔(Karl Schlechta)版的《尼采全集》(WKG)揭开了正确出版档案馆大量文稿这一必要任务,①而克里和蒙提那里(Kolli and Montinari)辉煌的全集版则走在通向工作圆满完成的路上。在美国,考夫曼(Walter Kaufmann)的开创性研究为读者公正对待尼采开辟了道路,霍林戴勒(R. J. Hollingdale)和丹托(Arthur Danto)则从不同的观点出发补充了考夫曼的工作。② 有理由希望,即使在英语国家,广大读者也将意识到:若要理解存在主义和其他现今流行运动的来源,就根本不可能不考虑这位曾被打入冷宫的作者的思想;对于人类心理活动的了解所取得的进展,人们通常完全归之于弗洛伊德,其实,其中有很大一部分应该归之于尼采;并且,尼采关于语言的斟酌损益(reservations)也在很大程度上预示着维特根斯坦的语言哲学。

---

① Karl Schlechta,尼采专家,著名的三卷本《尼采全集》(1966)编者。其重要著作有:《尼采的伟大正午》(*Nietzsches großer Mittag*, 1954);《尼采事件》(*Der Fall Nietzsche*, 1958);《国际尼采参考书目》(*International Nietzsche Bibliography*, 1960, 1968);《尼采编年》(*Nietzsche-Chronik*, 1975)。他也是歌德专家,著有《歌德与亚里士多德》(*Goethe in seinem Verhältnis zu Aristoteles*, 1938);《歌德的威廉·麦斯特》(*Goethe's Wilhelm Meister*, 1953)。本书即收有他讨论尼采和歌德关系的一篇论文。——译注

② R. J. Hollingdale,《尼采:其人和其哲学》(*Nietzsche: The Man and His Philosophy*, Baton: The Lousiana State University Press, 1965);Arthur C. Danto,《尼采作为哲学家》(*Nietzsche as Philosopher*, New York: Macmillan, 1965)。

众所周知，在其哲学的成熟期，尼采把权力意志看作人类一切活动的推动力，并把未来改进(improvement)的唯一希望寄托于更多“超人”(Übermensch)的降生上，认为“超人”是人的一种更高类型。表面上看，这种说法与纳粹理论近似；伊丽莎白(Elisabeth Nietzsche)就曾经告诉希特勒，她哥哥所谓的“超人”就是指他希特勒。伊丽莎白在撒谎！首先，尼采再清楚不过地表明，在他看来，种族纯洁(racial purity)是一种欺骗，他认为最高类型的人是一种种族混合(racial mixture)的结果；我们现在还知道，尼采经常谈到犹太人，并且特别赞赏。其次，尼采谈论权力时，他所指的绝不仅仅是导致身体或政治支配的强力(strength)。尼采认为，权力意志的最高体现是大圣人或大艺术家横空出世；尼采所偏爱的“超人”榜样不是拿破仑而是歌德。受过教育的读者现在认识到：弗洛伊德有一个观点，即性本能是人类行为的主要动力；弗洛伊德为了提出其理论，不得不使用元语言(meta-language)，但人们却很容易从字面上理解这种元语言，从而嘲笑弗洛伊德。因此，弗洛伊德说一个婴儿爱上他母亲时，他使用的不是日常语言，而是元语言。在日常生活语言中，弗洛伊德的这种说法显然荒谬不堪。而有些人若看不到这两种语言的差别，就会嘲笑弗洛伊德。但现在，受过教育的读者就不会这样对待弗洛伊德了；同样，也没有理由认为，他们就应该这样对待尼采。

[3]尼采通常被看作正统伦理(established ethics)的可怕颠覆者，甚至有些人明明知道尼采妹妹之流对尼采真正观点的表述荒谬至极，竟然还是这样看。当然，尼采本人对此也有一定责任，因为他惯常使用的语言会证实这种看法。例如，这种语言就曾让多德(Dodds)想起柏拉图《高尔吉亚》中的非道德主义者卡

里克勒斯(Callicles)的论证方式。[①] 但是,正如考夫曼所言,尼采不是一个非道德主义者,除非批评关于道德的现代观念就是非道德主义。尼采还是一个中学生的时候,就接触到了达尔文的观点,从此就对上帝的信仰抛在脑后。因此,尼采否认道德是一种神圣戒命(a divine sanction);也强烈反对精神和物质的区分,从而拒绝柏拉图那种抽象的善的概念。尼采致力于将一种相对主义伦理学建立在一种相对主义心理学基础上。但这并不意味着他因此就成了一个非道德主义者。他的超人并不比亚里士多德的博大心胸(megalopsych)更专横无忌(overbearing)。尼采认为,各种激情(passions)都应该服从权力意志;但意志的控制行动无论如何都不能削弱或压制这些激情,而必须使它们升华。勇敢是最高的美德,同情(pity)受到怀疑和贬低;但是,慷慨(generosity)受到推崇,那种任意支配别人的权力并不是应该追求的权力。本能的反应固然好,但本能必须受理性的控制。

与康德和黑格尔不同,而与大多数伟大哲人一样,这位天才不是一个职业哲人。但是,尼采在一所著名大学当教授长达十年之久;就训练和职业来说,尼采是一名语文学家,他很早就表明自己在这一学科中才干非凡(在尼采那个时代前后,语文学长期以来对整个德意志民族文化都具有一种核心重要性)。在其哲学的形成过程中,尼采受到了许多现代思想家的影响,诸如斯宾诺莎、休谟、康德、黑格尔、达尔文、拉马克(Lamarck)、叔本华和瓦格纳等。但是,尼采之所以走向哲学,其动力的最初来源却是对古代世界的研究,不仅仅是对古代世界哲学的研究,更是对这些哲学在其中发展起来的宗教和精神气候的研究。

---

① E. R. Dodds,《柏拉图的〈高尔吉亚〉》(*Plato, Gorgias*, Oxford: Clarendon Press, 1959),页387以下。

同许多原创性的思想家一样，尼采发现自己与本专业的成员格格不入。对于尼采的第一本著作，他们中的一些人发起猛烈攻击，另外一些人则巧妙地予以谴责（见下文）；十年之后，尼采辞去教席，专心致力于哲学。由于这些事实，同样也由于他们自己所受训练的性质，在一些尼采解释者的笔下，尼采进入古典语文学好像只是偶然误入歧途；从而，这些人也就很难充分认识到，希腊古典时代在尼采见解形成中起过什么样的作用。在我看来，这种做法是错误的。

我不是哲学家，而是古典学人，我下面所说的主要涉及《悲剧的诞生》。不过，竟有如此多的[4]人从阅读《悲剧的诞生》或《扎拉图斯特拉如是说》开始研究尼采，我认为这很不幸。前一本书的声音过于热烈，后一本书的风格则是圣经式和先知式的，二者都不适合取信于那些具有怀疑精神或经验精神的读者。然而，尼采在许多意义上却正是一个怀疑论者和经验论者。尼采讨厌黑格尔，最终也拒绝了瓦格纳，并反复聆听《卡门》，①以净化瓦格纳音乐带给他的影响。尼采也经常以非常不同的风格写作，时而尖锐，时而优雅，时而清新。他说："只有天才，才能写出清晰的德文。"尼采显然符合这一标准。尼采的哲学之所以难以理解，是因为他喜欢将孤立的格言或不连贯的段落串在一起。正因为如此，很难对他的哲学获得一个一般性见解，除非你读过他的全部作品。虽然如此，阅读尼采仍然快意清心。他是最伟大的德语散文作家之一，也堪称比柏拉图以来的任何哲学家都更伟大的一位作家。

若要理解尼采对他那个时代古典语文学的批评，若要理解古典语文学在尼采思想形成过程中的重要性，我们就必须了解

① 比才根据梅里美的同名小说谱写的歌剧。——译注

古典语文学研究在德国(确切地说,在欧洲)的历史。现代以来,有两种互相竞争的对古代世界的兴趣。一种兴起于中世纪晚期的意大利,并于15世纪(在法国则是16世纪)达到顶点,其动力在17世纪早期的战争和迷信中消耗殆尽。另一种产生于同一个世纪晚期,并在下个世纪晚期的德国达到高峰,直到1914年一直拥有巨大的活力;从那时起,在我们这个时代的战争和迷信的压力下,这一兴趣的动力也衰落了。第一次复兴(renascence)主要关注的是穿着拉丁外衣的希腊文明,尽管当时在古希腊研究方面,也有像波里提安(Politian)和16世纪法国学人做出过伟大贡献。[1] 第二次复兴则更加关注古希腊;由此开始,古希腊文学第一次以一种未被稀释的方式重新进入了欧洲文明的血液循环中。

在第二次复兴之前,古典语文学通常来说仅仅是一种第二职业。人们只是用它来完善某些其他本领;他们首先是神学家、法学家或医生,然后才附带地是古典学人。尼采正确指出(WKG,IV—I,页90),当沃尔夫(Friedrich August Wolf)[2]于1777年8月进入哥廷根大学并坚持要求被视作"献身语文学"(studiosus philologiae)时,一个新时代就开始了。

但是,第二次复兴刚开始也和第一次复兴一样,不过是渴望

---

① Politian即Angelo Poliziano,1454—1494,意大利诗人和人文主义者。他十六岁时把荷马的著作译成拉丁文,被称为"小荷马"。他曾任美第奇家族的家庭教师,并在佛罗伦萨大学讲学,写有许多抒情诗。——译注

② Friedrich August Wolf,1759—1824,伟大的古典学家。传统人文学者对西洋古典文化的研究多从美学或博古学的角度出发,而沃尔夫将其转为以历史考证为基础的严谨的学术研究。沃尔夫的最著名作品《荷马评论》(*Prolegomena ad Homerum*),透过严谨的文本考证,证明荷马史诗不是单一天才诗人的创作,而是透过数代不同作者口传逐渐累积而成的结果,从而打破了传统古典主义(Klassizismus)将荷马史诗视为单一天才所创作并具有内在整体性的传统观点。可以说,沃尔夫把历史性思维带进了古典语文学。——译注

用古代世界来照亮现代人的一种运动。德国古典主义虽然与大学联系在一起,却不是一种学院运动,而是一种文学运动。温克尔曼(Winckelmann)在某种意义上是一位伟大的学人,但他最关心的不是艺术史,而是艺术本身。莱辛和歌德严肃而持久地努力熟悉古代世界,但他们这样做不是[5]为了学术研究,而是为了文学和艺术。第二次复兴早期,甚至职业学人也在一定程度上抱有这种态度。赫尔曼(Johann Gottfried Hermann)是康德的一名亲密学生,他曾按照康德的美学观点去解释亚里士多德的《诗学》。赫尔曼和沃尔夫两人都与歌德有过来往,[①]在古典研究方面均帮助过歌德。米勒(Karl Otfried Müller)的希腊文学史虽是一部学术著作,但普通读者和学人都能加以利用和欣赏。这两个圈子之间的联结洪堡(Wilhelm von Humboldt)[②]身上表现得最为明显,此人既是杰出的学人,也是杰出的政治家,还是柏林大学的最主要奠基人,该校为欧洲提供了一种现代教育模式。

但是,19世纪的特征毕竟是历史研究,语文学不可能长期无视它的发展。最初几十年里,既有以赫尔曼为代表的旧式文学研究,又有以米勒、博耶克(August Böckh)和魏克尔(Friedrich Gottlieb Welcker)为代表的新兴研究(该派注重利用考古学和碑铭学的新发现,利用比较语言学这一新科学),两派互相冲突。总的来说,获胜的是后者;支配现在所谓古典学(Altertumswissenschaft)的乃是历史观点。在这一时期,并不是所有的学者都不再与文学发生联系。例如,我们可以指出,在浪漫

① 参 Ernst Grumach 的《歌德和古典时代:一个汇编》(*Goethe und die Antike: Eine Sammlung*, Potsdam: E. Stichnote, 1949)一书索引中关于两人的注释。

② Wilhelm von Humboldt, 1767—1835,生于德国波兹坦,柏林大学的创始者,也是著名的教育改革者、语言学家和外交家。——译注

主义和新滋长的历史意识之间存在着互动；兰克(Ranke)就充分意识到，新的历史写作充满了丰富的文化和社会细节，这种写作从司各特的小说中获益不少。[①] 然而，现在的学术研究已经渐渐与文学分离了，事实上也与其他生活部门分离了。自然科学似乎可以轻而易举地以具体术语(concrete terms)表达自身成果，于是，自然科学就成了榜样。在自然科学的引诱下，学者们日益癖好那些因其本身的缘故而被收集的事实，并为"生产(production)"的日益增加而沾沾自喜；专业化被推进到了极端，新历史主义开始蔑视歌德时代的古典主义，将其看作情绪性的和肤浅的。当然，绝不是所有新类型的学人都那么乏味而枯燥；但在新的氛围中，乏味和枯燥实在盛极一时。到 1869 年尼采开始其职业生涯的时候，第二次复兴明显走向衰落。

尼采生于 1844 年，就学于普福塔学校(Schulpforta)；该校是当时最著名的德国古典学校，培养了兰克和晚尼采四年的维拉莫维茨，以及许许多多古典语文学家重镇。在这一严格机构里，尼采从最激烈的竞争中脱颖而出；1864 年，尼采进入波恩大学，继续前进。在尼采大学一年级结束时，雅恩(Otto Jahn)和[6]里敕尔(Ritschl)之间发生了一场著名的争论，[②]结果，后者离开了波恩，前往莱比锡大学；而尼采也是追随里敕尔而去的学

① 参 H. R. Trevor-Roper，《浪漫主义运动和历史研究：科芬纪念讲演(1969 年 2 月 17 日在伦敦大学发表)》(*The Romantic Movement and the Study of History: John Coffin Memorial Lecture delivered before the University of London on 17 February* 1969, London: Athlone Press, 1969)，页 13 以下。

② 关于这场争论的一个最出色的简短叙述，参 Alfred Körte，《古典时代》(*Die Antike*)，卷二(1935)，页 212 以下。尼采 1868 年 10 月致罗德的信表明，《悲剧的诞生》中对雅恩的攻击使维拉莫维茨非常恼火(参 *Erinnerungen*, 1848—1914, Leipzig: K. F. Koehler, 1928, 页 129)，这一攻击是由雅恩对瓦格纳的不利评论引起的。Körte 前书页 216 以下表明，维拉莫维茨在与里敕尔支持者的争吵中，强烈地站在雅恩一边。

生之一。人们也许期望尼采会站在雅恩而非里敕尔一边：毕竟，雅恩曾为莫扎特做过著名的传记，也对古希腊艺术做了开创性的研究，并在研究中表现出了强烈的审美感觉；而里敕尔则主要研究早期拉丁作家普劳图斯（Titus Maccius Plautus），①并在这方面做出了巨大贡献，以此赢得了声誉。然而，尼采事实上却支持里敕尔；尼采注意到，对里敕尔来说，语文学意味着试图理解一个文明的整体。尼采的工作也给里敕尔留下极为深刻的印象，于是，在1869年，尼采才24岁，里敕尔就为他谋得巴塞尔大学编外教授的聘任；一年后，尼采荣升为正教授。

莱茵哈特曾写道："语文学历史中没有尼采的位置，他太缺乏肯定性成就了。"②我们不能认为他心存偏见，有反尼采之嫌。但也确实，在细枝末节的学术研究上，尼采的贡献不值一提。但是，我们不要忘了，尼采35岁的时候就已经放弃了教席。我们必须承认，即便仅就具体成就而言，尼采也在语文学的历史中为

---

① Titus Maccius Plautus，前254？—前184年，罗马喜剧作家。普劳图斯是罗马文学史上第一个有完整作品传世的作家。普劳图斯的喜剧中，《安菲特律翁》是唯一幸存的以神话为题材的喜剧，其余则是各种类型的人情喜剧，比较出色的有：《一罐金子》，描写一个贫穷而吝啬的老人偶然找到金子后患得患失的心理；《凶宅》，描写机智的奴隶愚弄主人，帮助小主人解脱爱情困境；《孪生兄弟》，描写一对相貌完全相似的孪生兄弟被人误认，闹出不少笑话；《俘虏》，描写奴隶冒险救主人，最后共免于难，这是普劳图斯喜剧中最严肃的一部，与泰伦提乌斯的喜剧《婆母》一同被看作欧洲人情剧的雏型。此外，还有《吹牛军人》。中世纪时，由于教会敌视世俗文学，普劳图斯的喜剧被埋没。文艺复兴时期，它们重又受到重视，莎士比亚的《错误的喜剧》就是摹仿普劳图斯的《孪生兄弟》一剧编写的。他的喜剧对法国古典主义时期的喜剧，如莫里哀的喜剧，以及16、17世纪意大利假面剧和西班牙喜剧都有一定的影响。——译注

② 见于莱茵哈特在1941年所作的一次关于"古典语文学和古典概念"（Die klassische Philologie und das Klassische）的演讲中；参Karl Becker编，《古典时代的遗产：哲学和历史写作论文集》（*Vermächtnis der Antike: Gesammelte Essays zur Philosophie und Geschichtsschreibung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1966），第二版，页345。

自己赢得了一席之地。尼采最初的作品(1864)研究的是忒奥格尼斯(Theognis;MusA,I,页 209 以下),其意义主要在于:这位诗人强硬的贵族观点类似于尼采自己的观点。尼采的博士论文探讨了二流编辑第欧根尼·拉尔修——很不幸,我们关于希腊哲学史的知识某种程度上正依赖于此人——这个人的资料来源问题(MusA, II,页 33 以下;参 I,页 299 以下),并有所推进。从尼采本人思想发展的角度来看,更重要的是他对德谟克利特的研究(MusA,II,页 85 以下)。不过,这份研究要是出自另外一个作者之手,我们今天恐怕就不大可能去读它。另一方面,尼采还就古希腊韵律学写过三篇文章(MusA,II,页 279 以下),其中包含了一个令人信服的陈述,反对相信在古希腊存在强调重音(a stress accent);对此,玛斯(Paul Maas)在其古希腊音韵指南中曾提到并表示赞许。[①] 尼采还研究过一部古代荷马传记中所载荷马与赫西俄德之间虚构的竞赛(MusA,II,页 306 以下),这项研究对学问的贡献确凿无疑;尼采猜测,该传记的蓝本是 5 世纪晚期智术师阿尔基达玛斯(Alcidamas)的《缪斯神庙》(*Mouseion*)。[7]1916 年,维拉莫维茨嘲笑过这一猜测;但 1925 年,温特(J. G. Winter)出版的纸莎草纸卷(a Michigan papyrus)则证明了这一猜测。[②] 尼采观察到,竞赛和竞争在古希腊生

---

① Paul Maas,《希腊音韵》(*Greek Metre*),Hugh Lloyd-Jones 译,Oxford: Clarendon Press, 1962,第 4 节,页 4。

② 见《美国语言学会记录》(*Transaction of the American Philological Association*, 56 [1925]),页 121 以下;M. L. West 相信,纸草来自阿尔基达玛斯的一部抄本,见《古典季刊》(*Classical Quarterly*, 17 [1967]),页 433;G. S. Kirk(同上,44 [1950],页 149 以下)、E. R. Dodds(同上,46 [1952],页 187 以下)和 G. L. Renchan(*Harvard Studies in Classical Philology*, 75 [1971], 页 107 以下)等认为,第 15—23 行来自阿尔基达玛斯;R. Renehan(同上,页 85 以下)认为:"我们必须或者接受全部纸草作为阿尔基达玛斯作品的一个片段,或宣布它是作者不详的希腊作品的一个模糊断片。"(同上,页 104)

活中具有重要意义,更值得注意的是,在这一研究中,我们看到了这一重要观察的来源。布克哈特(Jacob Christoph Burckhardt),[①]这位尼采在巴塞尔大学的前辈同事,在其希腊文化史中强调过这一点。[②] 虽然布克哈特一直与尼采保持距离,后来变得不信任尼采,但似乎可以肯定,其著作的这一特点源于尼采的影响。若要研究尼采哲学的起源,或者研究尼采对理解古希腊思想的一般贡献(我们马上就要谈到),对这些方面的研究者来说,1920 年出版的穆萨里版(Musarion)尼采著作中的讲课笔记极其重要(MusA,II,页 337 以下);但是,其中几乎没有正面确立什么具体事实。在确立具体事实方面,尼采比莱茵哈特的判断有更多的成就。莱茵哈特的一些同事就否认他本人的语文学家称号,他恐怕对尼采要求太高。但是,尼采本人在专业上的成就,与他对于理解希腊生活和思想的普遍贡献相比,的确微不足道矣。

这一贡献的主要成分见于 1872 年出版的《悲剧的诞生》。大多数同行对此书报以嘲笑。此书刚一出版,一篇名为《未来的语文学》(*Philology of the Future*)——影射瓦格纳之"未来的音乐"——的小册子就来猛烈攻击它。该文作者是比尼采晚四年的语文学博士,和尼采一样,也是普福塔学校校友。此人就是维拉莫维茨-默伦道夫(Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff),日后成了风云一时的希腊古典学者。当时,有一封致一家瑞士报纸的公开信为尼采作了辩护,该信不止瓦格纳一个人签名。另外,尼采

---

① Jacob Christoph Burckhardt,1818—1897,生于瑞士巴塞尔,并在出生地终老,杰出的文化历史学家,他的研究重点在于欧洲艺术史与人文主义。最著名的著作是《意大利文艺复兴时期的文化》。他是尼采在巴塞尔大学的同事和朋友,如本文所说,尼采不止一个方面受到他的影响。——译注

② 尤参《古希腊文化史》(*Griechische Kulturgeschichte*),卷 iv,页 84 以下;重印于《布克哈特全集》(*Gesammelte Werke*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962),卷八,页 84 以下。

的朋友和同龄人罗德(Erwin Rohde,此人后来在19世纪90年代研究过希腊人的灵魂信仰问题,该研究成为现代古典学研究的一座里程碑)也写过一本小册子为尼采辩护,这本小册子同维拉莫维茨那册一样尖锐,却不幸以"后语文学"(*Afterphilologie*)为题。随后,维拉莫维茨又炮制了一本小册子,重新投入战斗。奥尔姆斯公司最近重印了所有这些文献,将其合为一卷。[①] 此书读来令人沮丧;论战各方言辞激烈,全无幽默感,很容易使外国人对整个德意志民族感到绝望;[8]不过,值得注意的是,论战各方中,里查德·瓦格纳还算温和。更让尼采郁闷的,可能是更年长、更有地位的学者们的谴责。乌斯讷(Usener)堪称古希腊宗教研究方面的伟大权威,他竟宣称《悲剧的诞生》的作者"从专业/学术的观点看已经死了"。而尼采自己的老师里敕尔,虽说较为礼貌,但几乎同样严厉。[②] 另一方面,罗德于1873年1月12日在一封信中称,伯内斯(Jocob Bernays)在《悲剧的诞生》中看到了长期以来一直萦绕在他心头的观念。[③] 如果此言属实,那么,这将非常值得注意,因为,无论与乌斯讷相比,还是与里敕尔相比,伯内斯都具有一种更具穿透力的才智。[④]

作为一本学术研究著作,《悲剧的诞生》有许多败笔。如维拉莫维茨所见,其中包括一些恼人的专业错误,作者甚至遗漏了

---

① K. Gründer 编,《关于尼采〈悲剧的诞生〉的争论》(*Der Streit um Nietzsches "Geburt der Tragödie"*, Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1969)。

② 参 Charles Andler,《尼采的生平和思想》(*Nietzsche: Sa vie et sa pensée*, Paris: éditions Bossard; 1920—31),卷II,页59。

③ 参同上;亦参 Elisabeth Förster-Nietzsche 和 Fritz Schöll 编,《尼采罗德通信集》(*Nietzsches Briefwechsel mit Erwin Rohde*, Leipzig: Insel Verlag, 1923),页273。

④ 关于伯内斯,参 A. Momigliano, "Jacob Bernays", *Mededelingen der Koninklijke Nederlandese Akademie van Wetenschappen*, afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel 32, No. 5(1969), 17.

几个本来可以用来支持其论点的事实。① 该书的论点即悲剧通过阿波罗元素和狄俄尼索斯元素综合而产生，该论点作为一个事实陈述，至少不可证明；作者竟满怀信心地断言该论点经证明属实，这种论证确有缺陷，而作者过于自负和发烧的声音则使这种缺陷加倍触目。在尼采生命的这一时期，有两种心智上的激情(intellectual passions)支配着他，一种是对叔本华的激情，一种是对瓦格纳的激情。尼采完全未能控制这两种激情。后一种激情不仅仅是对瓦格纳音乐的激情，而且也是对其评论作品的激情，由此，尼采从他的英雄那里接过这一观念：即瓦格纳式的歌剧是真正意义上的希腊悲剧的复兴。结果，在悲剧产生过程中，分配给音乐的重要性完全不成比例。维拉莫维茨正确指出，古代希腊的音乐非常不同，总是严格地从属于言辞。尼采后来后悔了，他在该书原来的 15 节之外，又加上了该书结尾与瓦格纳有关的 10 节。

尼采的阿波罗和狄俄尼索斯，与叔本华哲学中的观念和意志概念，具有一种明显相似性。后来，尼采抛弃了叔本华的二元论，而接受一种一元论立场，这时，他就只运用狄俄尼索斯概念。尼采用狂热的声音描述两种元素的混合方式，以及狄俄尼索斯元素的全部功能，这种描述只能令谨慎的读者反感。[9]据尼采

① 让人吃惊的是，尼采没有提到埃斯库罗斯关于莱库格斯的三部曲，其中狄俄尼索斯的信徒看来与俄尔甫斯(Orpheus，[译注]希腊神话中阿波罗之子，喜弹琴，琴音美，兽类、木石均随之，故为音乐之鼻祖)所领导的阿波罗信徒相互冲突。关于批评性的讨论，参 Karl Deichgräber，《哥廷根学术报道》(*Göttingische Gelehrte Nachrichten*, 8 [1938－39])，页 231 以下；有关片段，见 Hans Joachim Mette 辑，《埃斯库罗斯悲剧辑语》(*Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlin: Akademie Verlag, 1959)，页 25 以下。特别参辑语 83(从中可以看到两种崇拜之间的冲突)和辑语 71，由 Strabo([译注]公元后 24?，希腊地理学家)保存下来的描述狄俄尼索斯狂欢的一个精彩片段，见 X, 3, 16。

所言,欧里庇德斯和苏格拉底联合扼杀了悲剧,这种说法的基础是相信这两人之间有一种共同的意见,这说法完全不可接受;从而使这本书很容易受到攻击。该书作者自己后来对此也不满意。1886 年,尼采写道,他本应该"像一个原创性作家(imaginative writer)"那样去写作(见于尼采为该书重印本所撰前言)。尽管有诸多惊人的缺点,该著作仍是一部天才之作,开创了一个理解古希腊思想的新时代。

纵观尼采的诸多作品,其中有一条线索,即批评旧古典学对希腊世界的看法,尽管在旧古典学对古代的态度和新历史主义对古代的态度之间,他更倾向于前者。温克尔曼赞扬过古希腊的静穆和高贵,在这赞美背后,尼采看到的是为达到这种平衡所必需的斗争。他看到,古希腊人并不压制他们那可怕而非理性的力量,为了实现他们自己的目的,他们反而运用这力量。尼采而非弗洛伊德,发明了升华(sublimition)概念,这一概念在其成熟时期的哲学中十分重要。尼采看到,古代诸神代表着一个宇宙的可怕现实:在这个宇宙中,人类毫无特殊地位可言。在尼采看来,正是毁灭的确定性(certainty),才使得悲剧英雄(hero)有机会展示其英雄主义(heroism);悲剧使观众感到愉悦,不是通过净化他们的情感,而是通过使观众直接面对人类生存的最可怕的真理,并表明正是这些真理使英雄主义有意义,使人生值得过。这种远见卓识基于对古代宗教的真正性质——以及将这种宗教与其他类型宗教分离开来的巨大鸿沟——的深刻见解,与此相比,尼采著作中如此刺眼的缺陷就泯然无奇了。

莱茵哈特说(1941 年演讲,见前注),尼采并没有发现古希腊思想中的狄俄尼索斯因素,因为考古学家们——尼采忽视了他们的工作——在这之前已经知道了这种因素。他还可以补充说,对于整个非理性问题的探讨并不是始于尼采。早在海德堡

大学教授克罗伊策(Creuzer)发起的论争中就可以看到其起源,这场论争现在虽然已经被忘记,但也许仍有教益;克罗伊策关于狄俄尼索斯的著作于1809年问世,他的《古代民族特别是希腊人的象征和神话》(*Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*)于1810—12年间问世。莱茵哈特本可以追问,尼采在巴塞尔是否结识过巴霍芬(Bachofen),他的工作很可能影响了尼采。莱茵哈特认为,没有其早年朋友尼采的影响,罗德也会写出他的伟大著作《魂灵》(*Psyche*)。也许这是真的,也许时代精神使剑桥学派人类学倾向的学者不可避免地要根据涂尔干的教导去研究希腊古代。也许在多德的《希腊人和非理性》①中达到顶点——或在我们看来似乎是达到顶点——的伟大运动注定要改变古典研究的进程。但是,发动这一切的正是尼采。[10]仅仅凭这一点,他就能在语文学历史中占有一席之地,这个位置比肯定性事实发现本可以带给他的位置伟大得多。而且更重要的是,关于古希腊人心目中神祇的性质,尼采表现出一种前所未有的洞见。最明白这一点的现代学者是莱茵哈特本人和奥托(Walter F. Otto)。

谁要是和我一样,认为尼采在专业研究历史中有其重要性,谁就必须重视尼采对专业研究和学者的批评,这些批评散见于尼采的诸多作品,尤见于早期作品中。我们看到,这些批评开始成型于1871年夏的笔记中,该笔记是尼采当时为"语文学导论"课而准备的。在穆萨里版中可以读到这一重要文献(MusA,II,页337以下),其中蕴涵的对当时专业实践所做的批评从题材中自然产生,并不刻薄,而在尼采后期作品中,这种批评则很刻薄,几近

---

① E. R. Dodds,《希腊人和非理性》(*The Greeks and the Irrational*, Berkeley: University of California Press, 1951)。

恶毒。尼采特别坚持,语文学者应该热爱他的学科。他列举了从事语文学的三项前提要求:即教学的志向、"对古代的乐趣"(Freude am Altertume)、对知识的纯粹渴望,他显然尤其重视第二个要求。他悲伤地评论道,现代古典教育的目的只是培养学者。这与希腊人自己的目的多么不同啊!他说,在学者与伟大诗人的关系中,有某种滑稽可笑的东西。[①] 最重要和最困难的事情是进入古代生活和感觉到差别。他告诫要防止过度专业化,坚持认为获得知识只是手段而不是目的;尼采对抗自己时代的精神,呼吁人们集中注意那些具有永恒价值的真正经典。在一段庄严的文字中,他坚持希腊人的根本简单性(simplicity);他说,古希腊人很"天真(naiv)",这个词兼有简单和深刻之意。

1872年,尼采就德国文化制度的未来写了一篇文章(WKG,III—2,页133以下),在该文中,他攻击语文学没有能力教给学生艺术和文化。1874,在关于历史学之利用和滥用的论文中,尼采又用极为相近的论点来反对历史学家。1873—76年间,四篇《不合时宜的沉思》出版,原计划为八篇,其中第五篇计划名为"我们语文学家";在科里—蒙提纳里版中,可以看到他为该部分所收集的许多笔记。[②]

[11]从其职业生涯的这一最初时刻开始,尼采比他那个时

① 尼采也许会喜爱叶芝的诗句:无毛的脑袋,不记得他们的罪(Bald Heads, forgetful of their sins)。

② WKG,IV—1,页87以下。William Arrowsmith选译了这些笔记并使其重要性为人们所注意,功不可没。见氏译,《尼采论古典和古典学者》(Nietzsche on Classic and Classicists),载*Arion*, 2 №1(Spring, 1963),页5—18;№2(Summer, 1963),页5—27。译者对这些笔记的做了生动活泼的简要介绍,令人赞赏;但在其有限的篇幅中,他过多地关注于尼采态度的否定方面。尼采自己关于这一主题的看法必须在其历史脉络中并比较详细地加以考察;否则,就会有危险。如果有人希望论述经典,但本身又不具有有效论述经典所需能力或勤奋,那么,这些看法会为他提供一张航行图。

代的任何其他德国作家，都更谴责德国生活和文化的庸俗化和野蛮化——它从1871年帝国建立中获得如此可怕的动力。他开始将自己从瓦格纳的影响下解放出来；而他越是这样解放出来，他就越猛烈攻击粗鲁和愚昧的民族主义——在对法国的胜利中，这种民族主义看到了德意志文化优越性的令人信服的证据。他看到，这不仅影响了贸易、商业和技术，更影响了科学和学术。在流行的唯物主义的支配下，学者们跃跃欲试，渴望模仿自然科学确定而具体的成就。对古代的真挚热爱虽然仍是德国学术研究的特征，但开始被机械化；庞大学术界已经赫然出现，而其中大多数成员却致力于为积累事实而积累事实。就德国古典学而言，尼采的批评与豪斯曼（Housman）1911年的剑桥就职演讲明显互相呼应。[①] 但是，尼采对德意志文化的批评非常广泛，他就自己的职业所说的只是其中的一部分。

尼采在“我们语文学家”中说，偏爱古典研究只是由于对古代其他部分的无知；是由于对希腊人人性（humanity）的虚假理想化，其实希腊人的人性少于印度人或中国人；是由于教师们的自以为是；是由于从罗马人那里继承来的赞美希腊人的传统；是由于支持或反对基督教的偏见；是由于人们以为，在挖掘得如此之深的地方，不可能没有金子；是由于从语文学研究获得的才能和知识。总之，这种偏爱源于无知、虚假偏见、错误推理和职业兴趣，尼采还谈到逃离主义（escapism）：Flucht aus der Wirklichkeit[逃离现实]。这种偏爱的根据已经一个接一个地被清除了，有一天人们将会注意到这一点。尼采认为，许多语文学家只是由于偶然才进入这个职业，实际上并不适合这个职业。这样

① 1969年由剑桥大学出版社在荒唐的题目“批评的疆界”（The Confines of Criticism）下出版。

的人不适合教导别人，因为他们对其研究对象并没有真实了解；他们如果确实把握到古代的真实性质，就会惊恐地从古代逃开。他指责学者缺乏对古代的敬重，彼此之间却过于互相敬重，挂念他们的地位，多愁善感，没有节制地修辞（loose rhetoric）。他说，古典文化是为少数人准备的。应该制定特殊政策，不许人们成为一个差劲的学者，正如应该制定特殊政策，不许人们差劲地演奏贝多芬。他认为，如果人们在生命较晚时才开始研究，他们就会从这门学科获益更多。他赞许地引用沃尔夫的评论：本身非学者的人，如果与古代人有一种真正的亲和力，也许会比那些学者更好地理解古代人。[12]他说，我们研究古代世界，其最重要的结果，不是一大帮学者，而是歌德、瓦格纳和叔本华。在生命的后期，他也许会说，最重要的结果是歌德、利奥帕蒂（Conte Giacomo Leopardi）和他自己。①

应该如何评价这些批评？很容易看到，尼采之所以对语文学感到不满，是因为他的哲学和先知事业在其中没有用武之地。《悲剧的诞生》最终证明不是一部专业研究著作，而是一座想象性的建构。尼采最后接受维拉莫维茨的劝告，放弃他那一行，他这样做是对的。但是，这样说决不意味着可以不理会尼采的批评。必须承认，其他许多人，尽管完全没有对这一学科的成见，也同样认为，在尼采开始其职业生涯的时候，语文学正经历一个困难时期：灵感勃发的一波已经消退，而接下来的一波还没有汇聚足够的力量。

结果，语文学做出了一项重要的复兴，这主要归功于尼采那一代的伟人们。以蒙森（Mommsen）为榜样，凭着一套融贯学识

---

① Conte Giacomo Leopardi，1798－1837，意大利诗人，语言学家及评论家。——译注

(comprehensive learning)的惊人绝技(tour-de-force),迈尔(Eduard Meyer)、迪尔斯(Hermann Diels)、史瓦慈(Eduard Schwartz)、利奥(Friedrich Leo)、尤其维拉莫维茨,冲破了学科中各专业化壁垒之间的障碍。维拉莫维茨曾在牛津作报告说,[①]下到冥界的奥德修斯,必须先给鬼魂以血液,然后他们才能跟他说话,同样,语文学家也必须先给精灵们(spirits)输血——他自己的血,然后它们才能透露其秘密。维拉莫维茨以其教导和作品的惊人生命力,在同事们的帮助下,在一段时间内成功地推迟了语文学的危机。但是,在他有生之年,尼采所指出的危险日益逼近。

在 19 世纪 20 年代,对历史主义的反对已经变得十分明显,耶格尔(Werner Jaeger)试图将这种反对制度化;他宣称,对古代文化的兴趣已经有过两次复兴,现在需要"第三次人文主义(third humanism)"。19 世纪给语文学加重了融贯学识的负担,但语文学不会丢下这一负担;语文学如何能够担负起这一负担,同时又不退化为纯粹的美文学(belles-lettres)? 语文学要公开地与历史学正式分离;而当语文学着手工作时,要不断提醒自己,时刻反省自己的目的。因此,耶格尔把文化设想为教养,并从这一观点出发,重写了古希腊精神史(intellectual history),创造出我们这个世纪最可敬同时也最枯燥的学术著作之一。

斯内尔(Bruno Snell)就耶格尔写过一篇著名的评论,[②]在

---

① Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff,《希腊历史写作和阿波罗:在牛津大学的两次演讲》(*Greek Historical Writing, and Apollo: Two Lectures Delivered before the University of Oxford, June 3 and 4, 1908*),Gilbert Murray 译(Oxford: Clarendon Press, 1908),页 25。

② 见《哥廷根学术报告》(*Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 197 [1935]),页 329 以下;重印于 *Gesammelte Schriften*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1966,页 32 以下。

该文中，他正确地指出，语文学的工作不是宣布新的人文主义，[13]而是诚实而真实地调查和描述古代。幸亏耶格尔所建议的自我意识态度没有流行起来。但是，在我们的时代，要实现斯内尔的要求并不容易。除非放弃对古代世界作为一个整体进行统一研究这一伟大观点，否则大量的劳动能量（labor force）就不可缺少；不用说，这些劳动者中大部分必然是纯粹的技术人员。但我们可以离开他们吗？

尼采决心牺牲作为一个整体的古代这一概念，集中注意古希腊思想的真正有创造性的时期。维拉莫维茨问，"我们可以为语文学做什么？"尼采则更愿意问，"语文学可以为我们做什么？"对于古典主义者（尼采的立场与他们颇多共同之处）而言，古代人提供了一个模式、一个关于卓越（excellence）的理想标准；而对于历史主义者来说，按照其相对主义观点，根本就不存在什么模式或理想标准。有些人即便不接受一种理想模式的概念，也会觉得我们必须尽可能地从古代人那里学习；在现代状况下，我们的劳动能量（labor force）已经显著减少，我们不得不向古代人学习。在现代状态下，我们即便开始意识到历史主义的危险，也仍然不能放弃作为一个整体的古代学（Altertumswissenschaft）观念；我们必须铭记这一观念，哪怕仅仅是作为一种理想。但是，学术研究不仅包括一个客体，也包含一个主体；我们的研究要想提高生命的价值，我们必须问那些将会产生最重要结果的问题。而问这样问题的人往往像尼采一样，不是将自己限制在狭隘的职业界限之内。这样的人必须小心，设法避免这种危险：即在解读中，把他们希望从古代找到的东西放回到古代中去。所有时代的人都不得不在一定程度上那样做，正如我们回顾学术的过去时，很容易看到事后诸葛亮（hindsight）。有人仍然在寻找我们前人希望发现的东西，但我们至少可以立即停止这些活动；相反，我们在历史中的位置使我们能够并渴望发现

那些对我们的最佳能力而言的真实事物(real things to the best of our ability),我们应该在过去中寻找的正是这些东西。如果这种寻找终究还可能完成,那么,能完成这种寻找的正是这样的人:他愿意在想象中完全进入过去的生活,同时尽可能少地携带现代的精神家具。我们可以在过去中发现文化和文明的运作模式,而这些模式在我们进行实验的过程中,可能对我们有价值。历史学术研究的主要价值在于,它可以为那些能有益地使用这些模式的人提供这些模式。尼采本人就是这样一位使用家。霍华德(Ernst Howald)说得对,[①]尼采从语文学那里没有得到什么东西,但从古代那里得到了很多东西。1888 年,尼采生活的最后一年,尼采在《偶像的黄昏》的几页中谈到,他感激古人,说这话时,他的语调虚心而超然(WKG,VI－3,页 148 以下)。尼采声明自己感谢萨路斯特(Sallust),[②]萨路斯特唤起他对[14]

---

① Ernst Howald,《尼采与古典语文学》(*Nietzsche und die klassische Philologie*, Gotha: F. A. Perthes, 1920),页 1。霍华德的讲演虽然很短,却是任何对这个问题感兴趣的人的必读物。该演讲完全应该重印。亦参 Marcello Gigante 在其关于尼采的精彩评论中所引用的文献,*la parola del passato*,156 [1974],页 15 以下。

② 即 Gaius Sallustius Crispus ,约前 86—前 35,古罗马历史学家。生于萨比尼亚的阿弥特努姆,出身骑士阶层。公元前 54 年任财务官,公元前 52 年任保民官。曾因激烈反对贵族元老被排除出元老院。公元前 48 年,凯撒恢复他的元老资格。内战期间他一直支持凯撒。公元前 46 年,凯撒任命他为北非努弥底亚总督。凯撒死后,他离开政治舞台,专事写作。著有《卡提利那暴乱记》(公元前 41)、《尤古尔塔战争》(公元前 39－公元前 36)、《历史》(公元前 36－公元前 35)。前两部著作完整保留至今,第三部著作是作者的主要作品,内容包括公元前 78 至公元前 67 年间的罗马历史,现仅存片断。此外还留下他给凯撒的书信两封,劝说凯撒对国家进行改革,以巩固共和制度。他指责贵族道德败坏,把公元前 111 至公元前 105 年罗马同努弥底亚王尤古尔塔战争过程中的失利归咎于贵族的贪婪和受贿。他在《历史》一书中描写了公元前 76 至公元前 67 年间同马略余党塞斯托里乌斯的战争等许多重大事件,这也是为了证明贵族腐败无能,已经无力治理国家。他在作品中赞赏老卡图,贬低西塞罗,对罗马现实抱悲观态度。他引证历史材料带有明显的倾向性。他善于刻画人物,描写带有戏剧性,语言简明生动,塔西佗曾受到他的风格的影响。——译注

文体(style)和格言作为一种文体手段的感觉。尼采还感谢贺拉斯,在笔记本上的本章纲要中(WKG,VIII—3,页 436),尼采还加上了佩特罗尼乌斯(Sextus Propertius)。① 至于希腊人,尼采说,他们没有给他留下这样确切的印象;尼采重复自己早年写过的话,说希腊人比他当时的学者们所相信的要离我们更远。我们完全可能怀疑,在这一点上,尼采是否完全忠实于他早先的自我;但我们可以理解他的愿望:避免像他的同代人那样,动辄将自己与希腊人等同起来,当时,这样的人数不胜数。尼采不仅怀疑柏拉图的内容,甚至怀疑他的风格;在尼采眼里,柏拉图就像一个真正的颓废者(decadent),以许许多多不同的风格写作。尼采还引用"古代趣味的最精制的判断"——这种援引狄俄尼修斯(Dionysius)②的方式非常古怪——来证明这一判断。帮助尼采对付柏拉图压力的总是修昔底德(Thucydides);修昔底德,同样还有马基亚维里的《君主论》,总是让尼采感到亲切,因为他们不把任何事情当作理所当然的,并且在现实(reality)中寻找原因。对尼采来说,那些智术师远比苏格拉底和柏拉图更可爱,而

---

① Sextus Propertius,约前 50—约前 15,古罗马诗人。生于翁布里亚的阿西西乌姆,幼年丧父。公元前 20 年代初来到罗马,结识了许多著名的诗人和作家,从事诗歌创作。他的诗集有 4 卷,分别发表于公元前 28 至 16 年间,共 90 首,4000 多行。他的诗用诉歌体格律写成,大部分为爱情诗,此外还有几首致友人的诗。他对政治持冷淡态度。他的诗歌一发表就给他带来了名声,以后参加奥古斯都的官方文学小组。他的诗集第 2 卷仍描写对肯提亚的爱情,但在官方思想的影响下,政治态度有了变化:一方面坚持写爱情诗,同时准备创作其他题材的诗歌,歌颂奥古斯都的统治。其诗集第 3 卷中,爱情诗逐渐减少,神话题材的诗歌增多,诗中赞扬夫妇间的真诚爱情,与当时奥古斯都努力恢复传统社会道德风尚相适应。其诗集第 4 卷受希腊诗人卡利马科斯的物源诗的影响,主要说明远古事物的起源。他的诗形象鲜明,感情真切动人,受到同时代人的称赞,奥维德称他为"温柔的诗人",对以后的罗马诗歌创作有一定影响。文艺复兴后,他的诗重又引起注意,受到彼特拉克、歌德等人的重视和好评。——译注

② Dionysius of Halicarnassus,希腊学者,约死于公元前 7 年。——译注

修昔底德则体现了所有这些智术师。早期希腊人的天性本能中埋藏着一种强烈、严厉而坚硬的事实性(factuality),修昔底德正是这种天性本能的伟大顶峰及其最后展现。尼采说,柏拉图在现实(reality)面前是一个懦夫。

其次,在尼采看来,德国古典主义者企图在古希腊看到美的灵魂、黄金分割(golden means)或其他类型的完美,尼采反对所有这些企图。古希腊人最强烈的驱动力是对权力的意志,他们的所有制度都来自安全规则(safety regulations),是为了保护他们自己不受爆炸物的危害——这些爆炸物在他们身边到处潜伏着。古希腊希腊国家的内在紧张爆发为残忍的外部敌意;强力是一种必要性,现实主义(realism)亦然。[①]

尼采骄傲地宣称,他本人第一个看到了狄俄尼索斯的重要意义;布克哈特立即认识到,尼采的发现很重要。克罗伊策的博学对手洛贝克(Christian August Lobeck)却把狄俄尼索斯神话作为事实问题加以讨论,提出了理性的解释,尼采对此大加轻蔑。歌德看来并没有理解这些神话;因此,歌德没有理解希腊人。这些神话代表了永恒的生命、生命的永恒复返,是对超出死亡和变化之外的生命的一种胜利"肯定"(Yes to life);真正的生命,是那种经由生育、经由性的神秘而来的连续性。尼采宣称,狄俄尼索斯秘仪(orgiasm)的心理学为他提供了理解悲剧感(亚里士多德误解了悲剧感)的关键。尼采现在开始纠正自己早先的看法,悲剧与叔本华的悲观主义不可同日而语;悲剧首先是对生命的一种肯定。悲剧的目的不是将我们从恐惧和同情中解脱出来,也不是通过允许我们释放这些情感而净化我们,而是要通

① 我必定是在无意识中记得这一评论,所以才会写到:"毅(nerve)的第一个败仗是柏拉图的败仗。"见我的《宙斯的正义》,前揭,页136。

过这些情感，让我们参与存在的永恒狂喜(the eternal delight of being)，这种狂喜同时体现着毁灭的狂喜。

[15]尼采设计的哲学是为了满足他自己时代的需要。不难看出，在这一过程中，尼采利用过许多现代思想家的工作。而大多数的现行文献都没有充分注意到古典时代对尼采的影响；安德勒(Charles Andler)曾努力列出对尼采思想的每一种可能影响，但即使他的详尽研究，在这方面也难称完善。[1] 我以为，如果把这些影响简单地加以分解，考察个别哲学家对尼采的影响，那么，这种影响就会得到更好地理解。如此一来，尼采与苏格拉底的爱-恨交加关系(尼采本人经常提到)就会更加引人注目；但其结论不是肯定性的，而是否定性的。事实上，在建立其哲学的过程中，尼采对任何个别古代思想家之学说的利用并不多，甚至对赫拉克利特——他的思想在某些地方显著平行于尼采的思想——学说的利用也不算多；相比之下，尼采倒是更多地利用了古希腊人的一般宗教和伦理态度，直到5世纪，希腊人一直持有这些态度，许多希腊诗人、历史学家和思想家都不同程度上表现了这些态度。希腊伦理学对尼采伦理学的影响显而易见，或本应显而易见。在我看来，早期希腊世界观对尼采哲学的影响同样无可怀疑。希腊的宇宙是神所控制的，而非人类中心的宇宙；诸神无情地将人们约束在其低下位置上，仅仅赐予人以偶然的好运。正是面对这种状况，英雄们显示出了他们的英雄主义。尼采的悲剧理论包含着其整个形而上学的精髓，因此，在这方面，古希腊的影响几乎无可争议。古希腊人与尼采之间一个重要的不同之处就是：古希腊人相信诸神控制宇宙。但是，现代经

① 参 Charles Andler，《尼采的生平与思想》，前揭。

验表明,一种像尼采的形而上学那样的形而上学并不必然是无神论的。①

① Dorchester 主教 Peter Walker 博士使我注意到尼采对 Dietrich Bonhoeffer 的影响。后者甚至发现,在尼采的"超人"身上,"保罗和路德描述的基督徒的许多品性得到了体现"。André Dumas,《朋霍菲尔:现实的神学家》(*Dietrich Bonhoeffer, Theologian of Reality*),Robert McAfee Brown 译(New York: Macmillan, 1971),页 285。

尼采和奥古斯丁思想中的柏拉图

黑尔姆(Robert M. Helm)

[16]公元 386 年 8 月某日，在一个孩子的声音和一段《圣经》经文的猛烈攻势下，奥古斯丁反基督教的最后防线轰然倒塌。他感觉，罪的重负从他身上飘然消散，他找到了对上帝的爱，这种爱的激情将支配终生。

1886 年 8 月，随着《善恶的彼岸》的出版，尼采对历史上的米兰岁月进行了宣判：

> 对上帝的激情……。有时存在着某种东方式的迷狂(Oriental ecstasy)，对于一个虽不配被赦免但却被赦免、被提升的奴隶来说，这种迷狂再合适不过了——例如，对奥古斯丁来说，就再合适不过了，他无赖相十足，姿态和欲望均与高贵不沾边。(J，章 3，节 50)[①]

---

① 除另外标明外，尼采著作的所有英译均据 Walter Kaufmann 译本：《尼采基本作品选》(*Basic Writings of Nietzsche*, The Modern Library, New York: Random House, 1968)；《袖珍尼采读本》(*The Portable Nietzsche*, New York: Viking, 1954)；或(与 R. J. Hollingdale 合译)《权力意志》》(*The Will to Power*, New York: Vintage Books, 1968)。

在奥古斯丁的皈依与尼采对这一皈依的轻蔑评价之间，跨越了15个世纪；在这期间，希波圣人所信奉的柏拉图式基督教对于塑造西方世界价值诸建制（institutions）产生了巨大的影响。从其步入青年的最初岁月时开始，尼采就致力于激进地重新安排这些价值。

为了完成这一任务，尼采诉诸爱好批评的头脑和令人敬畏的学术武库。虽然语文学同行们粗暴地攻击他，并且往往并不公正，但尼采却依然自信自己的专业研究，毫不犹豫地指责传统基督教写作在语文学方面的缺陷，而这些指责与其对手们对他的指责竟如出一辙：

> **基督教语文学**。——基督教之漠不关心诚实感和公正感的培养，充分体现在基督教学人的文风中：他们不作任何说明就提出他们的假设，仿佛这些假设不是猜测，而是不可质疑的真理；对于《圣经》文字的解释很少能使他们发自内心地感到困惑。我们听到的总是"我是正确的，因为《圣经》上这么记载的"，无一例外；接下来就是不害臊的随心所欲的解释，这种解释是如此武断离奇，以至于一位听到这种解释的语文学家不知道自己应该感到愤怒呢，还是应该感到好笑；他问自己："可以这样干吗？这是诚实的吗？这还算体面吗？"……
>
> [17]然而，另一方面，对于该宗教的后果，我们本就不该抱任何希望，此宗教在其创立的最初几个世纪里，上演了关于《旧约》的一幕前所未有的语文学闹剧：试图将《旧约》从犹太人手中强抢过来，断定它只包含基督教的教导，属于作为**真正**以色列人的基督徒，而不属于冒名顶替的犹太人。随着这种断定而来的，是一

> 大堆解释和虚构，这些解释和虚构无论如何也不能说是问心无愧的。(M，§84)

奥古斯丁是基督教思想的主要设计者之一，故而很容易指控他任意解释古典哲学和《圣经》，鉴于此，我们就有些奇怪：尼采著作中所包含的对奥古斯丁的直接攻击为何如此之少呢？在古希腊诗人和哲学家身上，尼采看到了对智性竞争的热爱(the love of intellectual combat)；不用说，尼采从不缺乏这种热爱。尼采通常会把自己与之冲突的观念与一个有血有肉的对手对上号，直到这时，他才会斗志昂扬，辩才无碍。

可以尝试提出，有两个原因促使尼采不愿直接挑战奥古斯丁。首先，尼采强烈反对在奥古斯丁著作中充分发展的那种犹太-古希腊综合，只一点很清楚；虽然如此，在尼采看来，奥古斯丁的混合必定只是一场更早革命的不可避免的结果，这场革命在好多世纪之前的后伯里克勒斯时代的雅典有其根源。

其次，尼采之未能真正与奥古斯丁交锋，部分原因可能是由于他对后者作为一个男人评价较低。从尼采对自己的陈述和对苏格拉底的矛盾态度，可以清楚地看出，尼采喜欢与真正强劲的敌人交手，喜欢接受一种不无尊敬的敌意，将其看作一种荣誉。在尼采看来，奥古斯丁只是一个“基督教煽动者”、一个聪明但“不洁的家伙(unclean lot)”(A. §59)、一个残缺者(an incomplete man)：

> 在一个将各种族不分青红皂白地混合起来的解体时代，人们在体内继承了多重来源的遗传，互相对立的甚至往往不只是互相对立的冲动，还有价值标准的彼此冲突，你争我夺，不让对方有任何喘息之机。——

> 个身处这样的迟暮文化和回光返照(late cultures and refracted lights)中的人,总的来说是一个更孱弱的人:他们最大的愿望就是结束那构成了他们的存在的战争。对他们来说,幸福,作为某种带有安慰作用的(比如伊壁鸠鲁派的或基督教的)药剂和思想方式,首先是,休息的幸福,不受扰动的幸福,餍足的幸福,作为"安宁中的安宁(sabbath of sabbaths)"——用本身就是这样一个孱弱者的神圣修辞教头奥古斯丁的话来说——而最终获得的和谐(unity)的幸福。(J,§200)

在尼采看来,一个更够格的敌手是柏拉图,这位苏格拉底的传人、古希腊思想中外来思想的羼入者、[18]奥古斯丁式基督教的先驱。尼采承认,在柏拉图那里,他发现了一种奥古斯丁所缺乏的高贵性,因此,尼采将柏拉图包括在一小撮"高贵而恢弘的精神隐士"之中(J,§204)。尼采把这些人看作自己尊敬的老师:

> 我,和奥德修斯一样,同样曾在冥界呆过,并且将来还会经常在那里。为了能和少数死者讲话,我牺牲的不仅是公羊,而且还有我自己的血。欣然接受我之牺牲的有四组人:伊壁鸠鲁和蒙田,歌德和斯宾诺莎,柏拉图和卢梭,帕斯卡和叔本华。当我长期独自漫游之后,我必须与这些人相处;他们会指出我的对和错;我将倾听我们互相指出的对和错。无论我为我自己和其他人说了什么,决心什么,想到什么,我的眼睛总盯着这八个人,并且看到他们的眼睛也盯着我!
>
> 但愿活着的人能原谅我,有时他们对我来说就像

影子，如此苍白，如此阴沉，如此纷乱，而又如此——啊哈——渴望生命，而那些人在我看来却是如此生动，仿佛现在，在死后，他们再也不会倦于生命。重要的是永恒地活着(eternal aliveness)："永生(eternal life)"或任何生命又何有于我哉！(*Mixed Opinions and Maxims*，MA，§408)

尼采发现，柏拉图身上充满古希腊人对竞争的热爱(the Greek love of combat)、"一种占据被推翻诗人的地位和继承其名望的不可遏止的热望"(*Homer's Contest*[《荷马的竞赛》]，见Kaufmann，《袖珍尼采读本》，前揭，页36)。尼采认为，柏拉图的艺术成就源于他那种愿望：即要表明自己是一位比任何前人都更伟大的神话作者、剧作家和演说家；而他又出于对善战(good fight)的纯粹热爱而拒绝了他借以追求并获得成功的艺术，这时他的胜利就达到了顶点。

柏拉图爱好冲突，轻蔑同情(pity)，这为他赢得了尼采的尊敬；虽然如此，这并没有免除柏拉图的罪名：败坏西方世界的共犯。无论如何，正是柏拉图为苏格拉底的理性主义提供了文学手段，并在苏格拉底的影响下，要求禁止悲剧艺术。而在尼采看来，悲剧艺术恰恰代表了古希腊精神最饱满的绽放。在尼采眼中，苏格拉底喝下致命毒药的囚牢里，发生了一场巨大的哲学灾难。尼采评论说："赴死的苏格拉底，成了古希腊贵族青年从未见过的新偶像：尤其是典型的古希腊青年柏拉图，狂热崇拜这个偶像，五体投地。"(GT，§13)柏拉图皈依苏格拉底主义，哲学的自然进程便戛然而止了。尼采说："这并不是一个虚浮的问题：如果一直没有被苏格拉底魔力俘获的话，柏拉图是否就不会发现哲学人的一个从未有过的更高类型。这一类型对我们来说，

永远失去了。"(MA,卷 1,节 261。见 Alfred Bäumler 编,*Werk*: *Dünndruckausgabe* (Leipzig Kröner, 1930), II, 213)

如果说柏拉图最初投身于苏格拉底主义只是在青年时期,那么,在尼采看来,柏拉图自己思想的[19]特殊样式却是形成于某个较晚时期:

> 每一种哲学都是生命之某一阶段的哲学。一个哲学家建立其学说的生命阶段反映在他的学说中;无论他是如何自觉远超时代和时间之上,他不能避免这种反映。所以,叔本华的哲学一直是热烈和忧郁的青年的反映——这不是更年长者的思想方式。柏拉图哲学让人想到三十几岁光景,这时一股寒流和一股热流互相激荡,薄雾氤氲,轻云缭绕,(a mist and tender clouds form)有时在某些有利条件下,在阳光的照射下,炫如彩虹。(*Mixed Opinions and Maxims*, § 271)

作为古典学人,尼采对柏拉图的著作如数家珍。奥古斯丁显然更熟悉新柏拉图主义者的思想而非柏拉图本人的思想,但他确乎也读过一些柏拉图对话。关于柏拉图哲学对古典心灵(classical mind)造成的影响,奥古斯丁与尼采的看法基本一致,尽管前者更容易接受基督教。但是,两人对这种影响的态度却迥然有别。

奥古斯丁认为,如果柏拉图还活着,人们问他:一个人一心要说服世界相信柏拉图哲学就是高级真理(the high truths),这个人是否配得上神圣的荣耀呢?柏拉图会回答说:"作为人类的真正拯救事业的承担者(bear)和上帝的工具,这个人将会赢得

一个完全属于他的位置、一个在所有人类之上的位置。"①在奥古斯丁看来,基督耶稣乃是满足了柏拉图预言的人。

另一方面,对尼采来说,柏拉图所结束的那个时代乃是比他所开创的那个时代更伟大的时代。在苏格拉底的辩证法和欧里庇德斯的戏剧中,冷静的、计算的理性代替了狄俄尼索斯的本能和狂热,二者在柏拉图所创造的一种新艺术形式中得到了实现。柏拉图将悲剧与所有其他艺术一起贬低为"模仿的模仿",试图创造一种新的艺术表达形式,这种新形式将超越于通常被当作实在的东西之上,直接表述理念世界,其结果就是:对话,它是对之前所有文学、戏剧风格及形式的一个混合,实际上就是小说的模型。"我们可将它称为无限扩展了的伊索寓言,在这种艺术形式中,诗歌与辩证哲学相比处于从属地位,如同后来许多世纪里哲学与神学相比处于从属地位一样:即婢女的地位。"(GT, § 14)在尼采看来,其在文学和哲学中造成的结果就是:用乐观主义精神代替了真正的悲剧感觉(sense of tragedy)。

柏拉图哲学中有一种苏格拉底成分,即从乐观主义和[20]功利主义出发,把无知(ignorance)等同于坏(badness)。尼采把这种苏格拉底成分看作一种异己因素的入侵,因为在这种因素面前,柏拉图本人仍堪称心志高远(high-minded),难以泯然:

> 柏拉图,为了把某些优雅而高贵的东西,尤其把他自己,硬塞进他老师的公式中,无所不用其极。他是所有解释者中最放肆无耻的,对待苏格拉底其人就好像只是从大街上捡起一首流行歌曲或民间小调,为的是

---

① Augusine,《论真正的宗教》》(*Of True Religion*)3. 3;John Burleigh 编辑和翻译,《奥古斯丁早期著作》(*Augustine: Earlier Writings*, Philadelphia: Westminster Press, 1953),页 227。

> 将其变成无限的和不可能的东西：即完全变成他自己的面具和多重形态，用荷马式的一句戏言来说：如果不是 protsthe Platon opithen te Platon messe te chimaira [前面是柏拉图，后面是柏拉图，中间是吐火怪兽]，那柏拉图式的苏格拉底又是什么呢。(J. § 190)

仅有高贵的意图还不够。在柏拉图的影响下，古典思想离开了其在古希腊的伟大悲剧诗人和前苏格拉底的伟大哲人作品中所采取的原始形式，误入歧途，渐行渐远。确实，从根本上说，尼采把柏拉图而非苏格拉底，看作西方思想史的真正转折点：

> 柏拉图开始了某种全新的东西；或者，可以同样正确地说，较之从泰勒斯到苏格拉底的那个"天才共和国"，柏拉图以来的哲学家被抽去了脊梁。人们可以不无嫉妒地表达自己对于那些古代大师的感想，称他们为片面的人，而称以柏拉图为首的其 epigones [不肖子孙]为多面的人。但把后者理解为哲学上的杂种(mongrel character)，把前者理解为纯种(pure types)，也许更合理。柏拉图本人就是第一个大杂种，无论在他的哲学中，还是在他的个性中，都是如此。他的"理念论"合成苏格拉底、毕达哥拉斯和赫拉克利特的因素，不是一种典型的纯粹现象。作为一个人，柏拉图也结合这三个人的特征，兼有赫拉克利特的帝王式的孤僻和自足，毕达哥拉斯抑郁的恻隐之心和立法癖好，辩证法大师苏格拉底的谙熟人心。(《古希腊悲剧时代的哲学》，节 2，见 *Friedrich Nietzsches Werke* [《尼采著作选》]，卷 I，页 268)

尼采把所有后柏拉图哲学家看作这样一种杂交性格。他们建立了形形色色的宗派，这些宗派均与更古老的古希腊文化相对立。前苏格拉底思想家（至少在这一语境中，尼采将苏格拉底也包括在内）乃是真正的古希腊人，是“保卫和捍卫其父母之邦”的哲学家类型（《古希腊悲剧时代的哲学》，前揭，页 269）。另一方面，柏拉图之后，哲学家则“在流亡中，密谋反对他的祖国（fatherland）”（同前）。

尼采认为，变异（alienation）的原因之一是：柏拉图及其后继者吸收了各种不同文化的元素。奥古斯丁和尼采的一个主要区别就在于，他们对这一过程的评价不同。

奥古斯丁急于发现上帝之手在古希腊世界中的活动，因此，只要能证明柏拉图哲学曾经受到过经由犹太人给予的[21]启示真理的影响，奥古斯丁就乐意接受这样的证据。在《论基督教教义》（*De Doctrina Christiana*）中，奥古斯丁驳斥了“耶稣可能从柏拉图那里学习”这种说法；他诉诸安布洛斯（Ambrose）的权威，问到：当这位伟大的主教“考察过异教徒的历史并发现柏拉图在耶利米时代到过埃及后”，他岂非在表明，“柏拉图很可能通过耶利米接触到我们的文献，因此，他能够教导或写出被正确地推荐给他的学说”。① 奥古斯丁也已经认识到，柏拉图出生太晚而不可能遇到那位先知，又出生太早而不可能读过七十子本《圣经》，但是，在《上帝之城》中，奥古斯丁仍然坚持认为，柏拉图可能通过谈话或通过钻研文献而熟知犹太人《圣经》的内容（《上帝之城》8. 11）。

奥古斯丁的这种影响再明显不过了，有例为证：《创世记》第

① Augustine，《论基督教教义》（*On Christian Doctrine*）2. 28，D. W. Robertson. Jr 译，New York：Liberal Arts Press，1958，页 64。

一章描写了天和地的创造，而柏拉图也描写了上帝将地和火结合起来并将后者定位在天上，二者可以对观。奥古斯丁猜想——其合理性同样值得怀疑——，柏拉图将其他两种元素气和水包括在内，其根据可能是下述文字："上帝的灵运行在水上。"他继续推论说，"气"在古希腊思想中通常等同于灵（spirit），因此，《创世记》可能就是柏拉图诸元素的来源（《上帝之城》8. 11）。

奥古斯丁不仅在《圣经》中找到了与柏拉图"哲人乃是爱上帝者"之定义相一致的观念，而且在柏拉图的作品中也看到了对《旧约》之上帝的承认：

> ……在我看来，他熟悉圣书之最明显证据是，当一个天使告知摩西，上帝希望他将希伯来人领出埃及时，摩西问天使是谁在派遣自己时，他得到的回答是："我是自有永有的（I AM WHO AM）。因此，你要对以色列的子民这样说：那自有的打发我到你们这里来，"似乎与不变的、确实的他相比，所有可变的存在都好像不存在一样（are as if they were not）。我们看到，柏拉图对于这一真理心存感激，一直不知疲倦地教导它。然而，在柏拉图所有前人的著作中，除了《圣经》以外，我不认为能够发现这一观念："我是自有永有的，你要对他们说：那自有的打发我到你们这里来。"①

尽管对基督教语文学评价甚低，但看起来，尼采却几乎根本

① Augustine，《上帝之城》（*The City of God*）8. 11，Gerald G. Walsh 等译，New York：Image Books，1958，页 160—61。

没打算从语文学角度挑战奥古斯丁对柏拉图思想的解释。像奥古斯丁一样,尼采在柏拉图哲学中看到了大量外来影响的证据,并批评其中为奥古斯丁[22]所珍视的犹太风味。尼采认为,基督教从其犹太背景中继承了一种狂热妄想(megalomania);但他又认为:

> ……另一方面,为了给一种甚至存在于古希腊人和罗马人中间的道德狂热铺平道路,和使这种道德狂热更动人,古希腊道德哲学已经全力以赴,不遗余力……柏拉图乃是堕落的桥梁,他第一个拒绝正视道德中的自然,他发明的"善"的概念已经使古希腊诸神遭到贬斥,他已经具有犹太人的偏私了(——在埃及?)。(WM, §202)

这样一些评论并不必然意味着对整体犹太人的偏见,事实上,尼采将自己描述为反犹主义的敌人。尼采在自己的著作中,赞扬过早期希伯来人的精神气质(ethos),经常表达自己对整个犹太人民族的欣赏。不仅如此,尼采虽然批评柏拉图主义和基督教中的犹太因素,虽然这种批评非常尖刻,但是,与他对自己德国同胞的攻击相比,这种批评通常更有节制。不过,尼采也确实认为,非古希腊的影响,尤其那些犹太起源的影响,毁灭了更古老的古希腊文化的活力和纯洁。按照尼采的观点,苏格拉底之后,这些发明就成了无法消除的堕落源泉。柏拉图"天生是一个闪米特人(Semite)和反古希腊人(anti-Hellene)"(WM, §195),而一个斯多亚分子"是包裹在古希腊外套和概念下的一个阿拉伯教徒"(WM, §195)。尼采早期曾认为苏格拉底是最后一个真正的古希腊哲学家;但生命的晚期,尼采病其早期的这

一认识,而把“真正的古希腊哲学家”这一殊荣授予了智术师。尼采说:“当苏格拉底和柏拉图开始从事美德和正义的事业时,他们乃是犹太人,如果不是犹太人,我不知道他们还会是什么人。”(WM, § 429)基督教只是“已经开始的反对古典理想和高贵宗教的战斗”的一个继续(WM, § 196);基督教是“‘民众’的柏拉图主义”(J,“前言”)。

奥古斯丁和尼采都发现,苏格拉底和柏拉图的主要意义在于:道德开始成为哲学的主导因素。奥古斯丁说:“苏格拉底堪称引导整个哲学走向一种伦理体系以改革和约束道德的第一人。”(《上帝之城》8. 3,页 146—47)

尼采虽然承认,前苏格拉底的形而上学中甚至也存在着一种道德因素,但仍然坚持认为,由于苏格拉底和柏拉图,道德不再是本能行为,而成了一种自我意识的合理规训,被方便地赋予了一种理想的、也许虚构的形而上学基础:

> in praxi[实际上],这意味着,道德判断从其有条件状态中脱离出来了,而道德判断恰恰是在这些有条件状态(conditionality)中才得以成长,并且只有在这些有条件状态中才获得意义;道德判断从其古希腊和古希腊政治的基础和土壤中分离开来了;在升华(sublimation)的名义下被去自然化(denaturalized)了。[23]伟大的“善”和“正义”概念同其所属的前提分了家,作为自由了的“理念们”(liberated ideas)成了辩证法的对象。人们在其中寻找真理,人们把它们当成实体:人们发明了一个世界,在这个世界中,这些理念们如鱼得水,它们就是从这个世界发源的……
>
> in summa[总之],在柏拉图那里,这种胡闹达到

> 了顶点……人们不得不发明一个抽象完美的人：即善良、正义、智慧的人，一个辨证法家——简言之，一个古代哲学稻草人，一株被从土壤中连根拔出的植物；一种没有任何特定发号施令本能(particular regulating instincts)的人性；一种用理性"证明"自己的美德。荒唐透顶的"individuum"[个性]！无以复加的非自然！……
>
> 简言之，道德价值去自然化的后果就是：人的一种堕落类型被创造了出来——即"善良的人"、"幸福的人"、"智慧的人"。——苏格拉底代表了价值史上最变态的时刻。(《权力意志》，§430)

尼采认为，在这样败坏道德时，柏拉图不得不求助于神圣的谎言，一种本属于教士的特权；尼采还仔细指出，这是一种雅利安教士而非犹太教士的特权。神圣的谎言的目的是为了推进一套善恶观念，这套善恶概念与"有益"、"有害"、"提高生命"、"阻碍生命"等等自然谓词相分离开来。为了实现这一目的，神圣的谎言使一种权威性声称(claim to authority)现在和此后成为必须，成为一种合法性源泉，以便强力批准一种非自然的行为规则。为了提供这种权威和这种核准，神圣的谎言又设置了上帝、来世、良心、道德和启示真理。

可以注意到，在《王制》中，为了维护一种社会分层——这种社会分层至少在形式上与尼采自己所赞成的社会分层差别不是太大，柏拉图正当化了"出于虔诚的目的"的谎言。可以认为，正是考虑到这一层面，尼采援引柏拉图作为"一种真实的谎言，一种真正、坚定、'真诚'的谎言"的权威(GM，"第三篇论文"，§19)。但是，尼采还是毫不犹豫地斥责《王制》，认为它受了雅

利安的影响，而雅利安是冷血的、反思的，并导致了 pia fraus[宗教欺骗]（WM，§142）。在这样一种语境中，这种宗教欺骗比 impia fraus[非宗教欺骗]"对于具有'知识探索之虔诚'的自由精神来说，更让人恼火"（J，§105），因为其结果是"那类可被想象为'好人'的人受到了最严重的伤残"（WM，§141）。

神圣的谎言是为了支持一种非自然的道德体系，而尼采所捍卫的合法谎言则只属于艺术家，二者必须区别开来，因为：

> ……在艺术中，恰恰是谎言得到神化，欺骗意志（will to deception）得到良知的支持；艺术比科学更彻底地反对禁欲主义理想——柏拉图，这个欧洲有史以来[24]产生过的最大的艺术之敌，本能地感觉到了这一点。柏拉图反荷马：这是全面的、真正的对抗，一方是"彼岸"的最热烈捍卫者、生命的伟大中伤者；一方是生命的无意识的颂扬者，是金色的自然。因此，以一种艺术家的殷勤服务于禁欲主义理想就是所能想象到的艺术家最根本的败坏，可惜又是一种最常见的败坏，因为没有什么比艺术家更容易被败坏掉。（GM，"第三篇论文"，§25）

一个普遍的伦理体系无论是否建立在一个谎言之上，它都确实离不了这一主张：即存在着一种绝对真理。这里，我们再一次看到，奥古斯丁与尼采对柏拉图思想的解释具有根本的一致性，但对这种思想的评价却截然不同。

奥古斯丁认为，正如柏拉图所见，哲学家致力于"追求幸福，而这种追求只有当一个上帝的爱者在上帝之中获得实现（reaches fruition in God）才告完成"（《上帝之城》8.8，页 156），他赞

美柏拉图主义者——他们承认真正的上帝是存在的创作者、真理之光和至福的赐予者(《上帝之城》8.5,页156)。

与此相似,尼采也谈到:"基督教信仰,也是柏拉图的信仰,相信上帝是真理,真理是神圣的。"(GM,"第三篇论文",§24)尼采断言,柏拉图"希望利用他的全部力量——迄今为止任何哲学家可以运用的最大力量——说服自己相信,理性和本能本身趋向于一个目标,趋向于善,趋向于'上帝'"(J,§191)。奥古斯丁在柏拉图的哲学中看到了精神和神中心(theocentricity)并衷心地赞美;相反,尼采则怀疑柏拉图"发明纯粹精神和善"的态度。尼采问道:"古代的最美好的作物——柏拉图,怎么就染上了这种病呢?邪恶的苏格拉底真的败坏了他?苏格拉底真的是青年的败坏者?他活该喝毒药么?"(J,"前言")

毫无疑问,奥古斯丁的知识理论在性格上是柏拉图式的。奥古斯丁承认,感觉经验有其正当地位,理性是一种工具,可以指导实际事务中。但同时,奥古斯丁他又强调,最终的目标是要从感官中解放出来;要朝向一种超自然的目的而进行沉思,从而获得智慧和幸福。奥古斯丁对理想的几何图形的处理也反映了柏拉图的数学实体,他就是根据那种理想的几何形状来判断变动而不完美的圆和线;而那些原则——它们为具体的美学和伦理判断提供了标准——也与柏拉图的 αρχαι[起点、原理]没有什么不同。不仅如此,柏拉图在《王制》中将善的理念比喻为太阳,同样,奥古斯丁将上帝当作光,它使可理解事物(intelligible things)的性质在[25]理智(intellect)面前呈现出来,"正如肉眼在这一物质之光中看见周围的事物"。[1] 在其早期著作中,奥古

① Augustine,《论三位一体》(*The Trinity*)12.15.24,Stephen McKenna 译,Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 1963,页366。

斯丁似乎同情地持有柏拉图的回忆说，但在《论三位一体》中，却明显地予以拒斥（同前注）。

尼采虽然拒斥柏拉图的理念说，但是，与那种从对感觉材料的纯粹依赖中引导出解释原则的做法相比，理念说到底还是有些吸引力，尼采也并不漠视这种吸引力：

> 相反，柏拉图式思想方式——一种高贵思想方式——的魅力恰恰在于：它抵制明显的感觉证据，并且是在下述这类人中间抵制明显的感觉证据，这类人可能有着比我们这代人更生动且更准确的感觉，但却知道如何坚持做他们感觉的主人并借此赢得一种更大的胜利；他们之所以能做到这一点就在于，他们用苍白、冰冷而枯燥的概念之网罩住了感觉的杂乱骚动——用柏拉图的话说，**感觉的暴民**。在这种柏拉图式的世界克服和世界解释中，有一种欢乐，这种快乐不同于今天的物理学家，还有生理学研究者中的达尔文主义者和反目的论者，通过他们的"最小可能的力"（smallest possible force）和最大可能的愚蠢（greatest possible stupidity）的原则所提供欢乐。（J，§14）

在尼采看来，柏拉图的真正困难在于这一事实：一种建立在道德基础上的哲学使得真理成了绝对的善，使对真理的追求成了无条件的责任。但是，一种对真理的追求一旦符合道德的命令，变得足够诚实，足够勤奋，那么，最终至少必然会导致认为，不可能获得这样的目标；从而也就导致了一种理智上的虚无主义（intellectual nihilism）。

尼采认为，我们必须从一个完全不同的观点出发来考察整

个真理问题。真理并非像柏拉图以为的那样，是某种绝对的和不变的东西；人们寻找的也不是这样的东西：

> 将我们与所有柏拉图式和莱布尼茨式思想方式最彻底区别开来的莫过于：我们不相信什么永恒概念、永恒价值、永恒形式、永恒灵魂；哲学，就其是科学而非立法(legislation)而言，对我们的含义就只有一个："历史"概念的最广泛扩展。从语源学和语言史那里，我们接受了这样的观点：所有概念都是进化而来的(sind geworden)，许多概念至今还在进化，而且是以这样的方式进化：那些最一般的概念，由于是**最虚假的概念**(falsest)，所以必定也是最古老的概念。"存在"、"物质"、"绝对"、"同一"、"物"——：在最初和最早的时期，思想为自己发明了这些图式，这些图式其实最尖锐地对立于生成的世界，但由于低级动物发蒙阶段上意识的迟钝和单调(Einerleiheit)，表面上却显得天然地符合这个世界……①

[26]尼采认为，知识具有变动(changing)和片面的(partial)特性，但这并不意味着我们就有权以一种片段的方式思考。正如对任何其他哲学家来说一样，对尼采来说，一个具有某种整全性的思想体系具有某种吸引力；但是，这种整全性必须是有机生长的结果，而不能是理性精心建构的结果。尼采说："但丁和柏拉图这样的教条人(dogmatic men)离我最远，但也许

---

① 《1882—1888年遗稿》(*Nachgelassene Werke*, 1882—1888)21，George A. Morgan 译文，见《尼采微言》(*What Nietzsche Means*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1941)，页243。

正因此，他们最吸引我：他们是一座被精心建造并被坚定地相信的知识大厦中的居住者。”①

尼采所偏爱的是一种动态的而非静态的知识概念。尼采热烈赞美经验的方法，不信任科学概念，在他看来，科学概念意味着一种柏拉图主义的知识观。这些都反映了尼采的上述偏爱：

> 一切概念都来源于差别物的等同。由于一片叶子永远也不会与另一片叶子完全等同，因此，“叶子”这一概念只能是通过任意摈弃这些个体差别和忘掉各种独特方面而形成的。这唤起了一种观念，认为在各种叶子的外在自然中还存在着“叶子”：一切或织或描或剪或染或卷或画的叶子所依据的原型，但却是借助于一双笨拙的手，因为没有一个样本能成为原型的正确、可信和忠实的摹本。②

柏拉图很敬重数学和逻辑，当作知识的来源。相比之下，尼采则对数学和逻辑大为不敬。数学和逻辑无疑是有用的学科，可用于许多不同的实践领域；但是，与其说它们在揭示现实的性质，不如说它们在模糊现实。在尼采看来，完美的圆圈只是一个纯粹虚构的思想创造，永远不能合理地认为它比一个经验中近似于圆的物体具有更大的真实性。柏拉图意义上的知识根本不可能，因为等待人们去认识的可理解的绝对存在(Being)并不存在。

奥古斯丁接受一种柏拉图主义的超验现实，而尼采予以拒

---

① *Nachgelassene Werke*，§55，转引自 Morgan。

② Nietzsche，《论超道德意义上的真理和谎言》(On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense)，见 Kaufmann，《袖珍尼采读本》，前揭，页46。

斥。这不可避免地导致他们大为不同地凭评价柏拉图关于自然和人的概念。奥古斯丁认为，柏拉图在《蒂迈欧》中坚持一种创造说，这种创造说与奥古斯丁本人关于 creatio ex nihilo[从虚无中创造]的理论相去不远：

> 毫无疑问，在人心不能参透的事情上，就简单地相信上帝告诉我们的，这是更好的做法：灵魂不是与上帝同其永恒的(co-eternal)，而是从虚无中创造的。柏拉图主义者却拒绝如此相信，为了证明他们的态度，他们就满足于“无物能永恒存在下去，除非它已经永恒存在过来”这个论证。但是，柏拉图本人明确陈述的看法是，世界和上帝安置在世界上的那些神是后来才开始存在的(began to be)；有一个起点，虽然它们[27]将没有一个终点，因为全能的造物主(Creator)的意志将使它们永远存在下去。(《上帝之城》10. 31，前揭，页197)

奥古斯丁注意到柏拉图的一个说法：上帝因看到自己的创造完成而满心欢喜，正如一个艺术家因其作品完成而愉悦。这并不意味着，奥古斯丁认为，任何意义上的发现或新认识都要归于上帝。奥古斯丁否认柏拉图将上帝置于时间中。“因为上帝并不以我们的方式展望未来、凝视现在和回顾过去，而是以一种与我们的思想方式距离遥远并根本不同的方式这样做。”(《上帝之城》11. 21，前揭，页227)

在讨论柏拉图的创世说时，奥古斯丁指出了一个更进一步的例子，以表明应该将形而上学隶属于道德：

> 甚至柏拉图也说，创造世界的最好的理由是，善的东西当由一位善的上帝所造（good things should be made by a good God）。很可能，他读过这段《圣经》文字，或听那些读过的人说过，或是由于他自己的远见卓识使他清楚地认识到，上帝的“不可见的存在”是“根据被造物而得到理解的”，或者也许，他是从其他清楚看到这一点的人那里得知的。（《上帝之城》11. 21，前揭，页228）

在讨论人的灵魂问题时，奥古斯丁再次诉诸柏拉图。对这两位思想家来说，灵魂都是非物质的和实体性的。奥古斯丁接过柏拉图关于灵魂不死的证明，但有所修改。与柏拉图不同，奥古斯丁并不认为灵魂本身就是生命的原则并因此不死；而是认为，灵魂从上帝那里获得其存在和本质，个别的灵魂由于建立在神圣生命（Divine Life）的基础上，以生命为其自身的本质，因此超出了死亡。而根据柏拉图的方式，灵魂能够理解不可毁灭的真理，因而同样被宣布为不可毁灭的。

奥古斯丁以为，他自己的观点——认为灵魂是上帝的直接创造——与柏拉图的立场并非不相容：

> 当然，当柏拉图教导说，被最高神（Supreme God）所创造的较小的诸神，是所有其他动物的有死部分的创造者，他知道，不死的部分来自上帝；因此，他主张，较小的诸神不负责我们的灵魂而只负责我们的身体。（《上帝之城》12. 27，前揭，页266）

柏拉图在《蒂迈欧》中宣称，对一个完善和美好的宇宙来说，

动物的生命不可或缺(《蒂迈欧》41c)。奥古斯丁以此作为论据,反对柏拉图主义者的论点:这些柏拉图主义者认为,灵魂被放在身体中是对某种前存在状态下所犯罪行的惩罚。奥古斯丁在任何地方都没有致力于任何关于"灵魂从何时开始存在"的理论。奥古斯丁关于个人灵魂起源的大部分思考,关心的都是下述问题:即上帝是分别创造每一个灵魂,[28]还是所有灵魂都原始地在亚当的灵魂中被创造了。奥古斯丁之所以对这一主题感兴趣,也许更多是出于神学而非哲学的兴趣,尽管他当然不会截然区分这两者。

与奥古斯丁不同,尼采明确地坚持反对柏拉图主义对自然和人的看法。世界完全不依赖于一位上帝或诸位上帝:

> 你们知道在我眼中"世界"是什么吗?要我把它放在我的镜子里指给你们看吗?这个世界:一个力的怪物,没有开始,没有结束;一个钢铁般坚实的力,它不变大,不变小,不消耗自身,而只改变面目;……就像翻腾和涨潮的大海,永恒变幻不息,永恒复归,以千万年为轮回,其形有潮有汐。……这就是我的永恒自我创造、永恒自我毁灭的**狄俄尼索斯**的世界……你们想给这个世界起个**名字**吗?你们想为它的所有谜团寻找答案吗?为你们这些最隐秘的人、最强壮的人、最无所畏惧的人、最子夜的人投射的一束灵光吗?——**这个世界是权力意志——此外一切皆无!**你们自身也就是权力意志——此外一切皆无!(WM,§1067)

在尼采的世界观中,生成世界的背后并没有一个不变的、绝对的、合理性的实在。实在本身正是柏拉图错误地试图超越的

生成，“世界没有目标，没有最终状态，不能不存在”（WM，§1062，页546）。“美好的世界历史，用赫拉克利特的话来说，是‘一个大垃圾堆’”（《1873年笔记选》6. 334以下）。

拒绝柏拉图式的宇宙并不意味着接受原子论的唯物主义，尼采将原子论作为“受到最充分驳斥的现存理论之一”而加以摈弃（J，§12）。尼采自己关于事物性质的观点，确实与经典唯物主义通常的机械公式相去甚远。尼采怀疑，科学家的思辨性想象（speculative imagination）所建构的世界，同样是建立在柏拉图的基本方式上：

> 对科学的信仰所预设的无所畏惧和寻根究底的求真的人，**因此肯定另外一个世界**而不是肯定生命、自然和历史的世界。他要肯定这个“其他世界”，岂不必须否定它的对立面，即我们这个世界吗？我们的科学信仰仍然以一种**形而上学信仰**为基础；我们今天的知识人、我们这些无神论者和反形而上学的人，就连我们的火也取自那由千年的古老信仰点燃的火堆——基督教信仰，同时也是柏拉图的信仰：上帝是真理，而真理是神圣的……，但是，假如恰恰是这些东西越来越不可信，假如任何东西都被证明不再是神圣的，而只是错误、愚昧、谎言，假如上帝本身被证明是我们**历时最久的谎言**，那又如何？（GM，“第三篇论文”，§24。引自《快乐的科学》§344）

[29]尼采完全拒绝奥古斯丁归之于柏拉图的创世理论。尼采说：

> 关于一个被创造的世界的假设完全是一个无聊的假设,今天,根本无法给“创造”这个概念下定义,它根本无法现实化(unrealizable);它仅仅是一个词,迷信时代的一个残渣余孽;人们不能用纯粹的词说明任何东西。(WM, § 1066,据说被译成 indifinable 的这个词在手稿中是无法辨认的,在德文版中被解释为 undifinierbar。)

尼采如是说,这种灵魂观,即灵魂是“某种不可毁灭的、永恒的、不可见的东西,是一个单子、一个‘原子’(atomon):这一信仰应该从科学中清除出去!”但他接着补充道:

> 我们私下说说,根本没有必要摆脱“灵魂”本身,以及因此放弃最古老、最值得尊敬的假说之一——愚蠢的自然主义者每每如此做,他们在触及灵魂的同时不可能不失去灵魂。但是,通向灵魂假说的新版本和精练化的道路,尚未找到,诸如“有死的灵魂”、“作为主观多样性(subjective multiplicity)的灵魂”以及“作为本能冲动和情感的社会结构的灵魂”,都有待在科学中获得公民权。(J, § 12)

针对柏拉图的不朽观,尼采提出他自己的永恒复返学说,在他的哲学中,这是最重要同时也最让人困惑的部分。从某种观点来看,该理论表明的似乎仅仅是一种无穷无尽的重新发生,而其根据是一个可疑的观念:既然世界在内容上是有限的,而其持存是无限的,任何事件都必然无数次重复:

> 如果可以将世界设想为某一确定数量的力，以及设想为某一确定数目的力的中心——所有其他说法都是不可界定的因而是无用的，那么，在存在的大规模掷骰子游戏中，世界就会历经某一有限数量的组合。在无限的时间中，每个可能的组合或早或晚都会实现；而且是无限多次地实现。由于在每个组合与其下一次发生之间，所有其他可能的组合都必出现，这些组合中的每一个组合决定着同一序列的诸组合的全部顺序，因此，我们就会看到绝对等同序列的一个循环运动：世界是一种循环运动，它周而复始无限地重复自身，在无限中玩它的游戏。（WM，§1066）

尼采坚持认为，永恒复返这一概念不是纯粹机械决定论的。但是，并非显而易见的是，他为什么将其描述为“最终可获得的最高肯定公式”（《瞧这个人》，“扎拉图斯特拉如是说”，§1），或者，当他在席尔瓦普拉纳（Silvaplana）的湖边森林中散步，被一块金字塔岩石挡住时，[30]他为什么会被一种所有事物都必定复返的信念所征服，他的观点所经历的这种转变与宗教皈依之类经验所导致的变化相去不远。这一启示给他带来了兴奋感，面对那种在没有开始也没有结束的时间中重复无意义历史的宇宙景象，这种兴奋感是一种不合适的反应。

尼采承认，从常人的观点来看，这种前景完全不能忍受。任何普通人都不会高兴地愿望他自己的复返和他一生中发生的所有事物的重新发生。要忍受这一“最难承受的观念”（WM，§1059），人必须准备重估他的全部价值，肯定权力意志，接受不确定性和努力去创造“超人”。一个人如果能像扎拉图斯特拉那样，将自己看作他个人命运的作者，而非命运的一个棋子，他就

可以肯定他生命的价值，欢乐地意愿在永恒的时间中一次又一次地重新生活。

重复发生(recurrence)理论的确切性质一直是大量思索的主题。尼采避免用传统形而上学术语讨论此类问题，使人根本不可能企图达到某种清晰时间和永恒概念并有把握地把这概念归于他尼采。尼采的观点很可能更复杂，超过了无限一维时间里的一个有限世界这一准机械论公式所似乎表示出来的程度。无论如何，这一概念的真正意义与其说在于重复发生本身，不如说在于某类人对重复发生的意识：这类人具有尼采所说的那种经验，即当他“超出人和时代 6000 英尺”站在他的金字塔岩石前时所不可抗拒的那种经验(《瞧这个人》，“扎拉图斯特拉如是说”，§ 1)。一个人能够意愿他自己的复返，就把永恒带入了当下时刻。尼采说：“所有事物的重返是一个生成的世界与一个存在的世界的最大的接近。”(WM，§ 617)因而，这一学说作为理想调和了“两种最极端的思想方式——机械论思想方式和柏拉图式思想方式”(WM，§ 1061)。

柏拉图的影响清楚地表现在奥古斯丁关于美德的讨论中，这一讨论来源于古典文献，但奥古斯丁用基督教术语解释了美德：

> 谈到引导我们进入幸福生活的美德，我认为，美德不是别的，而就是对上帝的完美的爱。关于爱的四重划分，我认为是来源于爱的四种形式。关于四美德(所有人一提到这些美德的名称都会在其心里感觉到其影响！)我将毫不犹豫地加以界定：节制是完全献身于所爱对象的爱；勇毅是为所爱对象之故而愿意忍受任何事情；正义是只服务于所爱对象，并因此正当地行使支

配的爱；审慎是将对其有阻碍的东西和对其有帮助的东西明敏地区分开来的爱。这种爱的对象只能是上帝、首要的善、最高的智慧、完美的和谐。[①]

[31]虽然尼采的伦理观非常不同于奥古斯丁，但他有时同样也讨论由四种性质构成的美德。在《朝霞》中，尼采这样描述："四美德。——正直，对我们自己，要不就是对我们的朋友；勇敢，对敌人；宽恕，对失败者；优雅，任何情况下。这是四美德寄望于我们的（Die guten Vier：*Redlich* gegen uns und was sonst uns Freund ist；*taper* gegen den Feind；*großmütig* gegen den Besiegten；*höflich*-immer：so wollen uns die vier Kardinaltugenden）。"[②]在《善恶的彼岸》中，提出了一组有些不同的美德："仍然是其勇敢、见识、同感、孤独这四大美德的主人（und Herr seiner vier Tugenden bleiben，des Mutes，der Einsicht，des Mitgefühls，der Einsamkeit）。"（J，§284；Stenzel 前揭书，页817）

随着时间的推移，尼采对柏拉图的看法越来越刻薄。在其工作生命几乎结束时写下的《偶像的黄昏》中，或在《人如何用锤子作哲学思考》中，尼采激烈表示，他更爱罗马文学而非古希腊，并在一段极端刻薄的文字中总结了他早期对柏拉图的反对：

行行好，不要用柏拉图吓唬我。我根本不相信柏

---

① Augustine，《论公教教会的道德》（*On the Moral of the Catholic Church*）15，R. Stothert 译，见 Whitney J. Oats 编，《圣奥古斯丁基本著作选》（*Basic Writings of Saint Augustine*，New York：Random House，1948），页331。

② M，§556，Gerhard Stenzel 编，《二卷本尼采著作选》（*Nietzsches Werke in Zwei Bänden*，Salzburg：Verlag，1950），II，542。

> 拉图,从未养成学人们的好习惯,跟他们一起为"戏子"(artist)柏拉图喝彩。古代最敏锐的鉴赏家终究与我同道。在我眼中,柏拉图将所有文体形式搅在一起,可说是头等风格颓废者,……**柏拉图对话**,这种极端沾沾自喜和幼稚的辩证法,一个人必须从未读过好的法国作家,例如丰特耐尔(Fontenelle),才会觉得它有魅力。柏拉图让人厌倦。——总之,我从骨子里不相信柏拉图:我发现他是如此远离古希腊的一切基本本能,如此道德化,如此先于基督教而基督教气味十足——他已经把"善"这个概念视为最高概念——,以至于和别的任何词比较,我宁愿用"高级诈骗"这个刺耳的词,或者,倘若人们更爱听,用"理想主义"(idealism),来说明整个柏拉图现象。这个雅典人在埃及人那里接受过教育(或许是在埃及的犹太人那里? ……),我们为此付出了高昂代价。在巨大的基督教灾难中,柏拉图代表着被称为"理想"的暧昧和蛊惑,它使古代的更高贵天性有可能误解自己,踏上通往"十字架"之桥……而在"教会"这个概念里,在教会的组织、制度和实践里,又有多少柏拉图! (G,"我感谢古人什么",§2)

奥古斯丁和尼采类似,都出于一种论战而非解释的目的而征用柏拉图。在柏拉图身上,两人都看到了对早期异教价值的一个挑战和对基督教的一个预示。两人都以为柏拉图受过犹太观点的强烈影响,认为他也许是在埃及获得这种观点的。两人都认为,柏拉图哲学的特点是一种基本的道德定向。两人都解说了柏拉图的认识论和形而上学立场,这两种解说虽然惊人相似,但却清楚地强调出两人对待西方思想脉络的不同态度。总

之，尼采接受了如此之多的奥古斯丁对柏拉图的描绘，以至于他一旦指责[31]奥古斯丁在处理柏拉图思想时犯了严重的语文学错误，而他自己几乎也逃脱不了同样指责。

应当公正地指出，尼采承认，他自己对柏拉图的描述天然地带有一种歪曲：

> 任何社会都愿意将它的对手至少在想象中漫画化，剥夺它们的价值，好像是让它们在价值饥荒中挨饿。例如，我们所谓"罪犯"就是这样一种漫画。在贵族价值秩序中，犹太人被漫画化。在艺术家中，"俗人和小市民"成为漫画；在虔诚的信徒中，不信神者成为漫画；在贵族中，平民会成为漫画。非道德论者中，道德家成为漫画。例如，在我心目中柏拉图就成了漫画。(WM，§374)

在其生命历程中，尼采越来越多地将其原来尊敬的柏拉图看作基督教罪责的一只替罪羊，这也许是不可避免的。说到底，虽然尼采的立意与奥古斯丁的立意极为不同，但他们画出的柏拉图画像却几乎没有什么差别。但是，两幅画像中共同存在的漫画成分，并不能减少下述事实的证明价值：两位重要思想家，奥古斯丁和尼采，相去1500年之久，从几乎完全对立的观点看待世界，但却一致承认：不管如何去理解西方心智(mind)，柏拉图思想都是不二法门。

尼采和阿奎那思想中的亚里士多德

温格勒(Hedwig Wingler)

尼采的格言"上帝死了"对我们的含义之一是:不存在什么"终极意义",在世界的"背后"并不存在亚里士多德在《形而上学》中追求的"不动的和自足的存在(Unmoved and Self-Subsisting Being)"那样的"真正存在(authentic being)"。并不存在所有事物都通过目的论与之关联起来的**有目的意志**(Purposive Will)。

——维恩(Hermann Wein)
《肯定性反基督教》(1962)

很显然,我们试图说明的正是任何存在之为存在的原理。

——亚里士多德
《形而上学》E1

[33]18 世纪以降,对亚里士多德的兴趣就一直在稳定增

长,因为人们认为,亚里士多德的著作可以说明哲学的发展过程,在这方面有巨大的材料价值。亚里士多德著作的各种重要版本得以出版,而对亚里士多德表现出特别喜爱的正是在古典语文学沃土上成长的历史意识,因为亚里士多德除了关注系统化和分析的原则之外,也在一定程度上在其著作中使用了历史方法。

因此,下述情况完全不足为奇:还在莱比锡大学学习古典语文学期间,尼采就曾做过一个关于古典时代遗存的亚里士多德著作目录的讲座报告(1867),而且在1868年,尼采还表示有意(虽然从未能落实)写一篇名为《论拉尔狄安诺的亚里士多德书目》(*de Aristotelis librorum indice Laertiano*)学位论文,将进一步展开上述讲座报告。另一方面,尼采在同年的另一封信中写到:“我的批评领域现在还包括几乎全部希腊哲学,只有亚里士多德不在此列……”(HKG,书信,II,264)。

[34]在1869—79年的巴塞尔讲课期间,尼采对亚里士多德的讨论都是在古典语文学领域常规题目的框架下进行的(唯一可以认为不同寻常的是,尼采在其教学年代对前苏格拉底哲学家的特别研究)。[①] 同样不出意料的是,尼采于1871年要求学术界“准确解释柏拉图和亚里士多德”,因为当时,尼采这位古典语文学家正在竞争(后来没有成功)他所在的巴塞尔大学的哲学教授职位。该职位被给予了倭铿(Rudolf Eucken),[②]对此任命,尼采在一封信中挖苦说:“……我们的新哲学家正准备就‘明显

① 参Johann Stroux,《尼采在巴塞尔教书》(*Nietzsches Professur in Basel*, Jena: Frommann, 1925);尤参GOA, XVII—XIX。

② Rudolf Eucken,1846—1926,活跃于19—20世纪之交的德国哲学家,生命哲学思潮的代表人物之一。新文化运动时期“科玄论战”的主将张君劢曾随他学习。——译注

的'主题发表他的就职演讲:'亚里士多德对当前时代的意义'"(HKG,书信,III,104、167)。

但是,尽管有亚里士多德与柏拉图传统并列,尼采却并没有希腊原文版的亚里士多德著作。相比之下,可以表明,尼采无疑读过许多柏拉图对话的原文。看起来,对于亚里士多德这位作家,尼采虽曾多次决心彻底阅读其著作原文,却很少为此备下这些著作。

另一方面,有两部二手研究著作特别重要。第一部是朗格(Friedrich Albert Lange)的《唯物主义史》(*Geschichte des Materialismus*),[①]尼采 1866 年后开始熟悉这部著作。朗格的影响促使尼采拒绝采取一种纯粹的历史方法去研究希腊哲学家,相反,他研究古希腊哲学家旨在着眼于他们的"当代"价值研究。[②]第二部著作是策勒尔(Eduard Zeller)的《希腊哲学》(*Die Philosophie der Griechen*),不过,尼采主要将这部著作当作一个资料来源。此外,还必须提到罗斯(Valentin Rose)所辑录一部残篇汇编,名为《亚里士多德的伪铭言》(*Aristoteles Pseudepigraphus*);尼采 1866 年后开始熟悉此编;此编也是尼采关于亚里

---

① Friedrich Albert Lange,1828—1875,德国哲学家、经济学家,早期新康德主义的主要代表。早年随父侨居瑞士,就学于苏黎世和波恩大学,先后任教于波恩、苏黎世和马堡大学。其哲学思想的主要特征,是从生理学角度论证康德的认识论。他否认"物自体"的客观存在,认为它仅仅是一个"极限概念",从而抛弃了康德哲学中的唯物主义成分。《唯物主义史》为他的代表作。——译注

② 特别参 Hermann Josef Schmidt,《尼采和苏格拉底》(*Nietzsche und Sokrates*, Meisenheim am Glan: Hain, 1969),页 306;Fr. A. Lange,《唯物主义的历史及对其当代意义的批评》(*Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart*, Iserlohn: Baedeker, 1866, 1873、1876 重印);Eduard Zeller,《希腊的哲学》(*Die Philosophie der Griechen*, Tübingen: Fues, 1844—52),卷 I—III。在涉及亚里士多德时,没有迹象表明尼采用过拉尔修的《名哲言行录》,虽然在其他情况下,该书对尼采思考传统有重要意义。

士多德的知识的主要来源之一。

在尼采的讲课手稿中,随处可见其对亚里士多德的大量引用;这些引用有些是希腊文,有些是德文;这些引用可以直接追溯到二手文献——尼采自由地使用了这些文献,尤其当他在巴塞尔的时期。在其他方面,大八开版编者[35]所编辑的文献来源目录非常不够,就与语文学有关的三卷来说,尤其不够。这三卷包括了尼采讨论古典语文学和古代哲学的手稿,特别是在巴塞尔大学的讲课手稿。在选择参考书目时,大八开版编者所奉行的惯例和所使用的标准很成问题。现在,有了科里和蒙提纳里的考订版,才第一次有可能更清晰而准确地展现尼采的征引文献。

就尼采对亚里士多德《修辞学》的研究,我和巴塞尔大学的杨兹(Curt Paul Janz)曾做过当面交流,颇有收获,我为此感谢他,他无疑是关于尼采生平的最好权威。杨兹最近发表过一篇文章,其中包括大学课程目录和尼采在巴塞尔高级中学(Gymnasium,即 Paedagogium)所使用读物的目录。当时,尼采一边履行大学教授的职责,同时还有义务在这所中学里教授古典语言。因此,可以合乎逻辑地设想,1874 年夏季学期,尼采曾在高级中学里和他的学生一起阅读"柏拉图《高尔吉亚》选"和"亚里士多德《修辞学》选"。[①] 在随后的冬季学期里,尼采在大学讲授"亚里士多德的《修辞学》"。因此,可以表明,尼采确实研究过《修辞学》的希腊文本,即使此后在讨论有关主题时,尼采继续依

① 引自 Hans Gutzwiller,《尼采 1869—1876 年在巴塞尔教育机构中的教学工作》(Friedrich Nietzsches Lehrtätigkeit am Basler Paedagogium 1869—76),载 *Baseiler Zeitschrift*, 50(1951),页 180。Janz 不久前发表的论文使我注意到上述文章,参氏撰,《尼采 1869—1879 在巴塞尔的学院教学工作》(Friedrich Nietzsches akademische Lehrtätigkeit in Basel 1869—1879),载 *Nietszche Studien*, III (Berlin: de Gruyter, 1974),页 192—203. 对 Gutzwiller 的引证,见页 192。

赖二手材料——比如说，依赖布拉斯(Friedrich Blass)的《修辞学史》(*Geschichte der Beredsamkeit*)。[①] 无论如何，尼采的讲课和文献片段总是无所不在地表明：尼采关注亚里士多德；尼采在研究中涉及到亚里士多德，甚至在发表的论文中，尼采也详细讨论过亚里士多德。

尼采经常批评亚里士多德的文体风格。例如，说亚里士多德经常让人满眼都是"骨架"(WKG,IV－4,页 367；下面的引文见 WKG,IV－i,页 118 以下)。尼采以同样的口气写道：

> 在修昔底德那里，是人们用钥匙打开一把锁时所体会到的那种愉快感觉：一种艰苦的逐渐克服过程，但是有顺序，越来越接近目标。在亚里士多德那里，我们看到的只是骨架。

在尼采的"希腊文学史"课程中(1874 年冬和 1875 年夏)，我们看到一段相当长的文字，涉及到作家亚里士多德，内容包括对其现存著作的下述估价：

> ……再也没有比这更远离一切温情(charités)的了；没有血肉，没有生命；没有对印象(effect)的关心——人们听见骨头在咯咯作响。

这段话表明，尼采自己完全意识到了亚氏现存的系统著作和丢失了的对话之间的关系。

---

① Friedrich Blass，1843－1907，德国古典学者，主要以研究古希腊演说术而闻名。——译注

尼采通过古典语文学开始熟悉亚里士多德。[36]在其巴塞尔任教授期间的课程中，尼采几乎避免在哲学问题上发表任何批评和个人意见。但是，尼采很快就开始嘲笑他所谓语文学的“苦力”(hodcarrying)，包括他自己的本行工作：

> 与毫无疑问只有极少数人认识到的中心问题相比，古典语文学的绝大多数“棘手问题(burning issues)”都近于琐屑(insignificant)。柏拉图对话的顺序问题是多么不重要！亚里士多德著作的真实性问题是多么无益！(GOA, XVIII, 页 77；下面的引文见 GOA, IX, 页 81 [1870 年春])

尼采与亚里士多德的关系属于一个更大的主题：尼采对古典时的痴迷。我们已经看到，尼采拒绝将古代遗产看作一个纯粹的理论问题，正由此。尼采创造了一种希腊理想(Hellenism)，甚至在其语文学课程中，也是如此(在不限于其学术职责的作品中，则更是如此)。在古代研究中，尼采追求的不是历史，而是古典主义(classicism)。关于这一点，在他关于古典语文学研究的讲座(1871 年夏)中，可以找到一个很好的例子。霍华德(Ernst Howald)写到：“首要问题在于他那种目的论倾向——它产生了一种非历史化影响(ahistorical effect)，还在于他将一个民族人格化(personification of a people)的做法——今天人们已经充分而正当地质疑了这种做法。”[①]与此相关的是下述事

---

① Ernst Howald,《尼采与古典语文学》(*Friedrich Nietzsche und die klassische Philologie*, Gotha: F. A. Perthes, 1920)，页 13 以下，亦参页 9。同样，还有 Karl Schlechta,《青年尼采与古典时代》(*Der junge Nietzsche und das klassische Altertum*, Mainz: F. Kupferberg, 1948)。

实：尼采的论证本身并不非建立在证据之上，证据只是装饰而已——这个困境可以追溯到尼采与古典语文学的决裂。

显然，尼采在思考传统的时候，亚里士多德其人不是一个主要形象；确实，亚里士多德作为哲学传统中的一个形象，对于尼采来说，明显不如苏格拉底和柏拉图那样具有挑战性。我的观点是，此中原因与其说在于哲学主题和问题本身（尼采对亚里士多德探讨问题的某些方法和答案饶有兴趣），不如说在于这一事实：亚里士多德的形象，同样还有他的“风格”(style)——在该词的最广泛的意义上说——远不如苏格拉底和柏拉图的形象及“风格”更能吸引和维持尼采的想象力。

尼采对亚里士多德著作内容的思考(reckoning)，主要见于其论美学（文化批评）的著作，亦见于他对道德和学者职业(scholarship)的批评。正是在美学领域内，尼采对亚里士多德思考的主题和意图最清楚地呈现出来。在《悲剧的诞生，或希腊精神和悲观主义》(1872)中，几乎就在该论文要结束的地方，我们看到，尼采为了再次在一种美学现象和一种道德现象之间作出一种尖锐区分，评论了亚里士多德和“我们自己的美学家”——即瓦格纳之外的全部传统，这个评论极其重要：

> [37]自亚里士多德以来，关于悲剧的效果，还从未有人提供过一种解释，让我们可以据以推论听众的审美状态和审美活动。时而，人们满意地看到，同情和恐惧随着庄严事件的行进而得到具有舒缓作用的宣泄；时而，人们感觉自己……通过对世界做一种道德沉思而得到提升和鼓舞；我确实相信，对无数个人来说，悲剧的效果正在于此，并只在于此；同样，我也清楚看到，所有这些人，包括他们那些提供解释的美学家在内，全

> 都不曾体验过作为一种最高形式的艺术的悲剧。亚里士多德所谓净化(catharsis),那种语文学家不知道是应该将其划归一种医学现象还是道德现象的病理宣泄,使我们想起歌德的一个重要评论:“难道古人在这方面也超越了我们:最高程度的激情对他们来说,只是一种审美游戏,而对我们来说,要产生这样一种作品,某种程度的实际性(Naturwarheit)也是必不可少的?”歌德的这一深刻的终极问题,现在可以肯定地予以回答,因为我们现在在音乐悲剧中惊奇地发现,最高的激情如何完全可以是一种纯粹的审美游戏。(W,I,页122)

亚里士多德的著名说法如下:“悲剧……通过同情和恐惧的方式……模仿行动,结果使这些情绪发生净化。”(《诗学》,VI,1449b24 以下)尼采的解释与亚里士多德的这一解释直接相对照。按照尼采的解释,审美观众被提升到病理的一道德的过程(pathological-moral process)之上。尼采利用悲剧神话,以便“呼啸”进入(“sweep over” into)艺术的形而上学,“同时又没有误入同情、恐惧的领域,或道德和崇高的领域”(GT [W, I, 131];下面的引文见同上书,页 11、79)。除此以外,这篇论文几乎没怎么提到亚里士多德;另一方面,尼采不断反对苏格拉底和柏拉图,这些论战重要得多,因为苏格拉底和柏拉图拒绝悲剧,理由是悲剧只描写令人高兴的事物而非有用的事物。尼采反对乐观主义的辩证法,反对欧里庇德斯、苏格拉底和柏拉图的反狄俄尼索斯倾向;在这些斗争中,尼采对亚里士多德的拒斥从来没有发展到直接攻击的程度,尽管他也足够清楚地描绘了他自己的立场与亚里士多德的立场之间的分界线。

这也是尼采后来对此的解释方式。尼采为《悲剧的诞生》写过一篇序言，名为“自我批评的尝试”(1886)，在这篇序言中，尼采这样叙述自己的目标：“通过艺术家的眼睛打量科学，但通过生命的眼睛打量艺术……”与此类似的还有尼采的另一个自我解释，这个解释出自《偶像的黄昏》(1888)，这一解释对他来说似乎非常重要，他还在《瞧这个人》(1888)中又加以引用。尼采说，他曾经从古希腊戏剧中得到他的悲剧概念，以便现在将他自己理解为一个悲剧哲学家：

> 不是为了将自己从恐惧和同情中解放出来，不是为了通过猛烈的宣泄而净化自己的某种危险情绪，这是亚里士多德的[38]错误理解方式；而是为了超越恐惧和同情概念，和使自己成为生成的永恒欢乐(to be oneself the eternal joy of becoming)——其中同样包括毁灭之欢乐的那种欢乐。(G [W, II, 1032])

在模仿问题上，尼采也表达了自己与亚里士多德的分歧。尼采直接把古希腊悲剧和意大利歌剧解释为对自然的偏离：

> 在此，应该被拒绝的正是自然！……古希腊人沿着这个方向走得很远……实际上，他们做了他们所能做到的一切，以消除形象之唤起恐惧和同情的自然(elemental)效果——带着对亚里士多德的全部恰当尊重，他们根本就不要恐惧和同情。当他说到希腊悲剧的最终目的时，他言不及义，更别说鞭辟入里了！……雅典人去剧场是去听优美的演说的！……(FW，格言 80，“艺术与自然”[W, II, 89 以下]，其中

提到亚里士多德的《诗学》VI)

从根本上说，尼采这样说时，他想到的是他自己的时代，并且，即便对这个时代，尼采也是按照他自己对一种艺术家的形而上学(artists' metaphysics)的渴望在进行解释。在这个时期，尼采最欣赏的是瓦格纳的音乐作品和美学著作。

> 它们无疑是我们所拥有的最重要的美学作品……在这些作品中，一切——包括问题和答案——都被经历了，承受了，和胜利地获得了；没有那种亚里士多德的愚蠢的正统化或信誓旦旦(canonizing or swearing)——如我们甚至在莱辛那里所发现的那种正统化或信誓旦旦——纠缠不清。(HKG, IV－i, 298［1875年夏遗稿，其中引用《瓦格纳在拜洛伊特》］)

但是，后来，尼采对瓦格纳的热情就熄灭了。此后，尼采经常拿亚里士多德与自己的观念和目标相对照。

在这一热烈信奉瓦格纳的时期之后，尼采对亚里士多德的批评超出了《悲剧的诞生》中所提出的那些批评。这时期的批评集中于三个具体领域。第一个批评针对史学家亚里士多德。尼采说，亚里士多德错误地解释了古希腊悲剧——即埃斯库罗斯所代表的最高形式的悲剧，因为亚里士多德所考虑的只是欧里庇德斯所从事的戏剧，并认为悲剧的征途是那类主要用来阅读的戏剧。亚里士多德表示，在埃斯库罗斯那里，歌队和音乐构成了戏剧的本质和核心。亚里士多德身上的法利赛主义使他认为，艺术作品是艺术家之认识(insight)的结果，而不是艺术家之天性自然(nature)的结果(GOA，IX，45，67，80，212，尤见为讲座

“古希腊音乐剧”和“苏格拉底与悲剧”[1869—1970]所做的准备性研究)。除了批评史学家亚里士多德之外,尼采还谴责亚里士多德的那种“学问的”、科学的方法,并且尼采坚持认为,正是这种方法不断地孕育着历史的错误。我们最终应该从“密涅瓦的猫头鹰亚里士多德”的控制下解放出来,亚里士多德本人“已经了离开那种伟大的艺术本能,而他的老师柏拉图甚至在其成熟时期仍然拥有这种本能……”,我们应该独立研究艺术作品(GOA,IX,267 [1870—1871 年遗稿])。

[39]《悲剧的诞生》中不那么严厉地表达过的第二个批评,这个批评涉及净化理论。在一段重要文字中,我们发现,有一个论点针对着叔本华(尼采在驳斥亚里士多德的同时,甚至更严厉地责备了叔本华):“什么是悲剧?——我一再指出亚里士多德的大错,因为他相信,悲剧效果取决于两种压抑性情绪,即取决于恐惧和同情……”尼采接着说,把艺术看作一种衰败征象,或者认为艺术有助于造成一种衰退,这种看法很荒谬:

> 亚里士多德似乎相信,通过在人们身上唤起这两种情绪(即恐惧和同情),人们遂得以“净化”(purged of)它们,这完全是胡扯……人们可以用最冷静的方式驳斥这样的理论,即借助动力计来测量悲剧情绪的效果,得到的结果只有绝对爱好谎言的教条主义者才会不予承认:悲剧是一种补剂(tonicum)……(W,III,828,即通常所谓《权力意志》中格言 851;亦参格言 852)

“从艺术家和作家的灵魂的立场出发”,尼采批评对恐惧和同情的错误解释,坚决“指出亚里士多德的大错”。

同情和恐惧真的像亚里士多德希望的那样，可以通过悲剧得到宣泄，因而观众在回家时要更平静和更少激情吗？就几种身体过程如说性享受来说，情况确实如此：需要一经满足，就会产生冲动的一种具有削弱作用的和暂时的压抑。但是，恐惧和同情不是此类等待满足的某些官能的需要。并且，尽管有这样的周期性的削弱，长期来看，每一种冲动通过其获得满足的实践最终还是得到了**增强**。同情和恐惧在每一个别情况下通过悲剧得到了减轻和宣泄，这是可能的；但是，作为一个整体，它们通过悲剧的效果反倒被放大了，因此，当柏拉图说，由于悲剧，人在整体上变得更容易害怕和更容易悲哀了，他完全是正确的……（MA，卷 I，篇 4 [W，I，571，节 212]；亦参 HKG，IV—2，450 [1876 年遗稿]）

借助尼采的这一说法，我们触及到尼采关于亚里士多德美学讨论的第三个观点。尼采和柏拉图一样，将悲剧看作一种"补药"，而非像亚里士多德那样将悲剧看作一种"泻药"（purgative）。但是，在尼采看来，柏拉图完全是以一种苏格拉底式的方式由此走向了对悲剧的否定，而尼采自己却恰恰从这种解释中引出了自己的肯定，不仅肯定艺术，而且也肯定生命。对尼采来说，甚至在一个晚得多的时期，艺术、生命和形而上学批判的主题都极其紧密地联系在一起，而且这些主题的表述方式在多大程度上与尼采本人早期得作品非常类似。尼采对叔本华和基督教的谴责，可见于《敌基督》的一节，该节讨论到同情。

[40]整体言之，同情与进化法则冲突，进化法则是

选择法则。同情保存那些烂熟的、就要灭亡的东西。……同情是虚无主义之实践……对生命的敌视。叔本华敌视生命：所以他才会将同情看作一种美德。……众所周知，亚里士多德将同情看作一种病态和危险心理状态，需要用一种泻药经常清除：他把悲剧看作一种泻药。生命的本能本应促使我们去追求某些手段，用它们刺破我们在叔本华身上（遗憾的是它也体现在所有的艺术颓废中，从圣彼得堡到巴黎，从托尔斯泰到瓦格纳）看到的那种病态的和危险的同情膨胀，使其爆裂……（A，§7 [W，II，1168—69]）

无疑，在这一特定意义上，尼采的"同情"与亚里士多德的eleos[怜悯、同情]或基督教的同情是否互相接近，这点值得怀疑。我假定，它们并不互相接近。即使亚里士多德对该词的使用，也只不过是在舞台上搭个布景而已。不过，亚里士多德很显然始终出现在尼采的思索之中，虽然尼采的关切是一种当代关切，即拿起达尔文的武器瞄准叔本华。在此，我们不能进一步追溯，尼采通过驳斥艺术中的功利（utility）概念，在何种程度上使自己不仅与亚里士多德划清界限，而且就19世纪试图将艺术中的功利概念与现实主义原则联合起来而言，也与19世纪的理论家划清了界限。但是，尼采所谓的从自然中"解放艺术"还有其他层面，我们无论如何同样也不能忽略这些方面——在尼采那里，艺术的解放同时不也是从社会中解放出来吗？不也是作为一种"文化创造"力量的艺术的实体化（hypostatizing）吗？

即将到来的文化的目标不在这个世界中……每一种真正的艺术作品不都使我们不得不承认亚里士多德

> 说法(即悲剧作为模仿性再现)错了吗？难道不是自然在模仿艺术吗？她在其生成的动荡中，不是在用结结巴巴和不恰当的语言模仿艺术家以纯粹形式表现出来的东西吗？她岂不渴望艺术家将它从其缺陷中解救出来吗？(GOA,X,320 [约 1874])

确实，尼采怀疑“模仿性再现”这一“亚里士多德命题”，但是，尼采并不是要彻底讨论这一命题，而只是用它来进行强调，并把一种相反的观点人格化(personification)。尼采本人把艺术的立场理想化，没有认识到，投射与反思(projection and reflection)之间有一种紧张关系，并且艺术同样也处于这紧张之中。尼采以一种纯粹形式主义的方式，通过任意重构他自己制作出来的东西(his own making)，从而使古希腊悲剧成为一种绝对，完全忽略了艺术和艺术价值的演化(关于当时古典语文学家的反应，参 Howald 前揭书，页 15－27)。尼采把艺术和艺术价值从其社会语境中割裂开来，同时却又希望赋予它们一种社会任务，即创造文化。由于这种[41]理想主义(idealistic)的误解，尼采对亚里士多德的看法是根本错误的；亚里士多德在《诗学》中(章 VII，1450b)以及在《形而上学》(1078a 31－36)的分析中，基本上坚持因袭下来的艺术创造概念，而并没有创造他自己的规范。亚里士多德坚持这样一种艺术实践概念：即对他来说，艺术实践同时也是社会实践。从亚里士多德的净化理论中，可以清楚地看出这一点。

因此亚里士多德认为，悲剧利用恐惧、压抑和同情，目的是通过戏剧行动使观众的情绪迅速达到极点；然后，心灵就从这些情绪中解脱出来。关于这些，尼采告诉过他在巴塞尔的学生们，但未加进一步的评论——至少在这些讲课的最终文字形式中，

我们看不到任何进一步的评论(GOA,XVIII,课程名为"希腊文学史",第3部分,1875—1876)。但是,亚里士多德之采取这样一种立场也许只是反映了他所生活的那个时代的实际情况。也许,这曾经就是(was)悲剧艺术的任务。高尔克(Paul Gohlke)证明,净化理论的一种政治解释是可能的;他坚持认为,"净化的"(cathartic)音乐和诗满足了为群众提供一点什么的要求,因此亚里士多德对净化的解释与民主的观念相一致。[1] 但是,这一解释恰恰与尼采的立场相矛盾。不过,此刻并不适合深究这个问题,我也许可以概括言之:对尼采来说,"亚里士多德"是一个集合概念,他之所以使用这一概念,目的是突出和勾勒他自己的美学观点和艺术理论——一种完全说不上一直固定和连续的观点。

在美学领域,对尼采来说,亚里士多德这个位古典作家在传统上太重要了,以至不可能置之不理。

> 在美学领域获得某些确定性的渴望促使我们崇拜亚里士多德;我以为,我们慢慢会明白,**亚里士多德对艺术一无所知**,他身上使我们极为赞赏的东西不过是雅典人的妙语连珠(wise discourse)在他作品中的回声而已。(HKG,IV—i,119 [1875];下面的引文出自J,§198、188)

在伦理学领域,亚里士多德同样代表了传统中一个不能忽略的核心形象。"道德上的亚里士多德主义"属于"所有这类道

① 见Gohlke为其亚里士多德《诗学》英译本所撰的导言,Paderborn: F. Schöningh,1959,页17。

德体系";它与斯多亚派的情感漠然(indifference)和斯宾诺莎的情感毁灭一起,"将情感降低到了一个无害的水平,在这个水平上,允许情感得到满足——这就是道德上的亚里士多德主义"。这一批评可以说是现存道德体系的一个比较史。对于这个批评,还应该补充尼采所谓"亚里士多德主义预设"(Aristotelian presuppositions)。在"精神长期镇压"史中,流行着反"理性"和"自然"的暴政,"亚里士多德预设"与教廷和朝廷的道德制裁一起,乃是这一暴政的一部分。但是,亚里士多德确实因为讨论过某些伦理问题而受到赞扬,[42]特别是作为理想的"希腊古代整体"——与尼采自己时代和基督教成鲜明对照——的又一位证人而受到赞扬。在这一情况下,尼采利用亚里士多德只是为了强调他自己的论点。

但是,尼采关心的问题不是现存道德中哪一种道德更可取,而是废除道德本身。在此,正如我们知道的,尼采同样呼唤古希腊人——亦即前苏格拉底哲学家——的名字。[①]在其遗著《古希腊悲剧时代的哲学》中,尼采让阿那克萨戈拉在思索宇宙和观看巴特农(Parthenon)神庙时说出下面的话:"生成不是一种道德现象,而只是一种艺术现象。"(W, III, 410;亚里士多德的引文出自《欧绪德谟伦理学》I,1216a 11 以下)显然,正是亚里士多德的一个陈述促使尼采想到这一点,因为他接着说:

亚里士多德叙述说,阿那克萨戈拉用下面的方式

---

① 关于尼采哲学这一发展过程的详尽描述,见 Karl Schlechta Anni Anders,《尼采:其哲学思考的隐秘开端》(*Friedrich Nietzsche: von den verborgenen Anfängen seines Philosophierens*, Stuttgart-Bad Cannstatt: F. Fromann, 1962);我对本书的英文评论,见 *Philosophy and History*, Gernan Studies Section I, I (Tübingen: German Studies, 1968),页 42—45。

> 回答，生存(existence)对他来说为什么是可珍贵的问题：“为了观看天(heaven)和宇宙的整个秩序。”他是如此投入地和以一种神秘的敬畏——当我们站在一座古代神庙前时，我们就感到这种神秘的敬畏——对待物理对象……

在此，尼采是否把握到了亚里士多德或阿那克萨戈拉的真实想法，这是一个开放的问题。关于尼采论希腊哲学的遗著残篇，霍华德表示，无论这些残篇多么巧妙，全部遗著作为历史表述来说都很乏味，“我们必须仔细观察，作者关于历史多样性的观点受到了多么大的削弱，——阿那克西曼德，恩披多克勒，赫拉克利特，其中每一个人都犹如‘半尼采’。这一伪历史与科学在其中所看到的东西不再有任何关系”(Howald 前揭书，页33)。然而，我们在此应该重视的只是下述事实：为了克服道德，尼采也同样回头倾听前苏格拉底哲学家。尼采说，由于苏格拉底，古希腊人第一次失去了他们的率真(ingenuousness)，“与柏拉图和亚里士多德的伦理学相比，他们的神话和悲剧要智慧得多”(“科学和智慧之争”，W，III，339 [WKG，IV—i，183 以下])。

但是，一般来说，要讨论道德，就根本不可能不提亚里士多德这位伟大的传统哲学家(在一种较小的程度上，要讨论美学和科学也是如此，尽管没有那么绝对)。在人们的心目中，亚里士多德是一个“可敬的古典主义者”(venerable classicist)，在一个又一个世纪里被“严格和谨慎”地加以解释，而尼采的抱负也正是像亚里士多德一样，即有力地影响自己时代的未来。在此，可以将柏拉图和亚里士多德的关系与[43]尼采和叔本华的关系做一比较，这一关系就是：学生驳斥他从前的老师(GOA，XII，216 [1881—83]；WKG，V—i，417 [1880 年春遗稿])。就此而言，可

以说，尼采对亚里士多德有切己的兴趣。

尼采批评了从前诸道德（previous moralitities）中的目的论概念，这导致尼采拒绝道德本身。对尼采而言，亚里士多德成了相反立场的体现：

> 幸福作为个人生命的最终目标。亚里士多德和所有人！因此，正是目的概念的支配地位葬送了所有从前的道德家。“生命必须要有一个理由（Why）！”（对此，叔本华甚至进一步加上无意识目的的概念！）即使合理性的、有意识的生命也是包括在没有目的的生命——自我（ego）——的发展过程中的。所有活动的本质（essence）都在于面对多重目的而无目的或漠然。（GOA，XIII，161 以下［约 1883—84］）

然后，尼采继续讨论科学对抗哲学的主题。在早些时候，尼采已经探讨过目的和原因、行为和认识，探讨过它们的相互依赖，这可以说是一种意识形态批评。关于这种探讨，可举一个例子，即尼采曾这样批评理论人的原型苏格拉底，和下述形而上学的幻想：“循着因果性的线索，思想就可以量度存在的至深深渊；思想不仅能够理解存在，而且甚至能够校正存在。”（GT，W，I，84）这一论题否定理性，不相信知识和行为有一种逻辑基础。这论题直接导致尼采与亚里士多德的科学概念针锋相对，或更确切地说，导致尼采把亚里士多德描述为所有理论人的代表。

在道德和科学的问题上，亚里士多德和柏拉图一样，也是一个关键——其原因在于尼采的独特方法，我们在前面已经几次提到过这种方法：尼采为了说明自己的分析和诊断，借助于历史人物，有时甚至将结论人格化。亚里士多德和柏拉图都认为，知识

构成最大的幸福。尼采自己的解释则可以在其著作遗稿中看到：

> 柏拉图和亚里士多德所谓的最大幸福，不在于直观理解(intuitive understanding)(叔本华的天才!)，相反，这一幸福的源泉在于根据辩证法原则活动的主动心智。关于最大幸福的这一解释当然是建立在主体的判断之上，但对这样的主体，我满怀感激。(WKG，V—i，440 [1880 年自《朝霞》时期始遗稿片段])

尼采说，将知识视为通向幸福的手段，乃是“天真透顶”(W，III，551 [通常所谓《权力意志》之格言 449])。在这同一时期，我们也发现了与此类似的结论——例如，他说，从苏格拉底之后，哲学已经变成了道德哲学，这乃是因为[44]哲学家开始孜孜以求幸福。

> 亚里士多德设想他自己的上帝是一个只关心纯粹知识的上帝，没有任何爱的情感这类东西；当他冷静地、清晰地(和快乐地)享受由最广泛概括所带来的心旷神怡的晕眩时，他自己多半儿正处于他最好的时刻。将世界知觉为一个体系，并将这个体系知觉为人类幸福的顶点——格式化心灵(schematic mind)在这里充分暴露了自己!(GOA，XIII，103；下面的引文出自同上书，页 162 [1882—88 年遗稿])

也正是在这一语境中，尼采批评了作为一个伦理范畴和科学范畴的目的观念。我们再一次遇到了一个指涉亚里士多德的表述：“我们尚未从古人的逻辑狂热症中解脱出来：对他们来说，

没有什么比辩证法——并因而还有‘意向’、‘目的’——更宝贵。”

这一论题的总结——从道德批评向科学批评的转变——可见于下段文字，在此，尼采把苏格拉底看作一个转折点：

> 对于人的无偏见的观点，苏格拉底是完全失去了，他关心的是“善”和“正义”这些讨厌的抽象……由于苏格拉底，他们[希腊人]失去了他们的率真(ingenuousness)。与柏拉图和亚里士多德的伦理学相比，他们的神话和悲剧聪明得多，他们的斯多亚派和伊壁鸠鲁派与他们更早时候的诗人和政治家相比，很贫乏。(“科学与智慧之争”，W，III，339)

因此，一方面，亚里士多德属于这类人：他们与苏格拉底一起，完成了从哲学到道德的转变。

但是，另一方面，尼采并不认为亚里士多德是“典型的古希腊人”，这恰恰是因为亚里士多德本人与“古希腊人的文化和艺术”保持距离，同时确实也与苏格拉底的做法保持距离。因为对亚里士多德来说，“哲学的实践冲动有所缓和”，“理解本身变成了目标……只有逍遥学派(而非其他后苏格拉底学派)将他们的精力用在知识上……不能将他们所拥有的最好东西转变为思索对象，”尼采说，“这是希腊人的伟大性之一”，而亚里士多德“是最伟大的理智人(man of the intellect)”，也正是由于这一原因，亚里士多德欠缺深度和简单(depth and simplicity)。对尼采来说，“第一个逻辑家”亚里士多德根本就不是一个真正的古希腊人(一个可能打算用来为古希腊人辩护的概念)，而是“半马其顿人”(half-Macedonian)。尼采把这个身份看作亚里士多德在科

学领域中的力量来源，因为作为一个“马其顿人”，亚里士多德不分享“古典希腊主义对科学之严格性（以及生命之严格性）的反感”。尼采认为，亚里士多德象征着生命意识（对生命的反思）的最后阶段（GOA，XVII，351 以下 [1871 年夏季学期]；GOA，XVIII，139、144、165 [1875—76]）。

此类观念与我们在《悲剧的诞生》中看到的观念类似，在那里，“苏格拉底式的人”以“理论的乐观主义者”化身的面目出现，他“赋予知识和理解以万灵药的力量，将错误本身看作天然的恶”。在此，我们同样看到，尼采也指涉到[45]科学的“强烈幻想”。后来，尼采当了巴塞尔大学的教授，致力于古希腊文学和哲学的历史，这时，尼采甚至更进一步阐述了前苏格拉底哲学家（智慧的热爱者）与亚里士多德（下降到纯学术水平的代表）之间的对比。“纯学术”这一概念的最初萌芽已出现于 1870—71 年。尼采著作遗稿中有这样一个简练的公式：“亚里士多德，绝对知识。”（GT，W，I，86；遗稿：GOA，IX，263 [1870—71]）

有一次，尼采猛烈抨击了巴门尼德的本体论，这时，尼采无疑“忘记”了他对亚里士多德的批评。尼采指责巴门尼德说，他混淆了存在和本质（Dasein 和 Wesen），从而犯下一个逻辑错误。尼采援引逻辑学家的亚里士多德和康德，这两人都不允许从概念推出存在（being），从本质推出实存（existence）；尼采马上利用他们两人的观点，以证实下述事实：知识和存在是“最为互相矛盾的领域”（“希腊悲剧时代的哲学”，W，III，389 以下；下面的引文出处同上）。在这段文字中，亚里士多德的逻辑变成了一个有用的工具，可以用来判定理性推理中的错误。

然而，必须注意，不能过高地估计尼采与亚里士多德的这个一致性，因为尼采随即对此加以限定，他说：“不存在那种只与内容而不与形式相关的错误，任何标准都发现不了这种错误。”具

体就巴门尼德来说，尼采认为，“后来的古希腊体系（亚里士多德）过于肤浅地看待爱利亚派的问题”（GOA，XIX，129［1872年夏季讲座］），也就是说，亚里士多德的“思想”无法恰当地批评巴门尼德的“存在”。

当尼采谈论亚里士多德自己而非亚氏与其他作者之间的关系时，尼采对亚里士多德知识概念的批评是相当核心重要和一以贯之的。我们可以举一个例子，即“与真理相宜的人”这一节高度讽刺性的文字（M，卷5，格言424［W，I，1220］）。尼采认为，真理对这样的人是相宜的：他们像亚里士多德一样，并不是在真理中寻找安慰和治疗药物。对于那种寻找安慰的人来说，真理只会令他们失望：他们只能谴责科学的“冷漠、枯燥、非人性”。在此，尼采非常清楚地看到了历史研究中的历史主义弱点和自然科学中的实证主义弱点；对成功的追求驱使着自然科学，而代价则是，生命的“为何？”（Why）问题丧失了。尼采一方面谈到“前苏格拉底”哲学家，另一方面谈到“科学家”亚里士多德（尼采将其等同于“绝对”科学），二者体现的是哲学与科学之间的对比。依我之见，尼采将这两方面时，心里想到的是他自己生活时代的状况。尼采本人站在哲学一边；他对古典语文学这门科学的经历——当时，保守的资产阶级高度评价了这门科学——感到[46]非常失望。但是，正如我上面所指出的，尼采对一般科学的谴责更主要是对科学方法的谴责。

尼采认为：

> 科学怀着不惜任何代价认识一切的盲目愿望，在所有可知事物中忙碌，不作任何选择和没有任何种类的区别感；另一方面，哲学思想总是寻求最值得认识的事物，寻求最伟大和最重要的知识。（“古希腊悲剧时

代的哲学”,W,III,364;下面一行的引文出自 W,III,543[通常所谓《权力意志》之格言 580])

通过这种方式,哲学本身为“什么是伟大”确立规范。因此,尼采在意识形态批判的基础上把各种不同的“基本认识论立场”(唯物主义、感觉主义、唯心主义)揭露为价值判断的结果。

在此,不可能深入讨论尼采那成问题的立场——这立场包含着相对主义、虚无主义和价值论的循环等。但是,对尼采整个哲学来说,这立场是一个中心问题,因为说到底,尼采政治思想的后果与他否认真理和非真理的基础这一点联系在一起,亦即与他否定理性的公设这一点联系在一起,其结果就导致了“非人性的意识形态者”(ideologists of inhumanity)从尼采对非理性的赞美中渔利。① 而在《形而上学》的第一前提中,亚里士多德则宣布:“所有人都天生追求知识……”亚里士多德的立场恰恰与尼采的上述立场相对立。这两种观念代表了人类学的两极,其分析本身需要一种意识形态批判。无论如何,哲学作为一门基础科学只能在理性的基础上加以预设。②

---

① 尤参 Georg Lukàcs,《理性的毁灭》(*Die Zerstörung der Vernunft*, Neuwied am Rhein: Luchterhand, 1955);更进一步请参 H. H. Holz 为《尼采著作考订版》(*Studienausgabe von Nietzsches Werken*, Frankfurt am Main: Fischer Bücherei, 1968)卷三所撰的导言;Hermann Wein,《积极的反基督教》(*Positives Antichristentum*, Den Haag: Nijhoff, 1962);Jan Broekman,《结构主义》(*Strukturalismus*, Freiburg: Karl Alber, 1971);后一著作页 29 以下讨论了尼采的相对主义。

② 参 Erhard Albrecht 撰,《研究希腊哲学的用处》,载《柏林德国科学院会议报道,哲学、历史学、政治、经济和法学科学学部》(*Sitzungsberichte der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Klass für Philosophie, Geschichte, Staats-Rechts- und Wissenschaften*, 1966, №5),尤见页 27 有关亚里士多德的内容。

但是，对尼采来说，亚里士多德可以迅速而随便地变成“亚里士多德”——尼采所轻视的学术人和科学人原型的一个代号。在《瓦格纳在拜洛伊特》的一个死后出版的提纲中，我们读到，“瓦格纳统治了宗教和历史学科，但他与博学者正好相反，与编辑、综述和整理之才能（诸如亚里士多德在自然方面的才能）正好相反”（WKG，IV－1，285 [1875 年夏]；编辑注释见 WKG，IV－4，395）。[47]编者在注释中补充说，“洪堡”在此被修改为“亚里士多德”。在文本中，前面紧挨着这句话，瓦格纳被称为“反亚历山大”（Anti-Alexander），无疑，正因此，尼采才删掉“洪堡”并抵达亚里士多德和亚历山大两人都鼎盛一时的那个时代，通过这种方式，瓦格纳作为文化的创造者击败了亚历山大，作为“精神学科的统治者”击败了亚里士多德，从而进一步树立了他的形象。

然而，对尼采来说，关于知识问题，亦即关于逻辑问题，还存在一个特别的问题。为揭露亚里士多德思想中的矛盾律（或排中律），尼采提出这种意见：与亚里士多德的设想完全相反，矛盾律原则根本不是所有证明建立其上的最确定的原则，事实上，相反的说法倒是真实的：即最确定的原则是“对何者应该被认为真实的一个命令（imperative）”。尼采对逻辑的指责正如其对巴门尼德本体论的指责：将语言上的假设当成了现实，“从概念上构造一个形而上的世界，也即：一个‘真正的世界’（real world）（然而，这一世界实际上却是现象世界的一个复本）。”①

尼采批评亚里士多德的逻辑，是因为它过高地估计了概念

① W，III，537（WM，格言 516）；下面的引文出自同上书，页 538。关于亚里士多德的认识逻辑的问题，参 E. Albrecht 前揭书，页 28。亚里士多德从一种自然主义的、反柏拉图立场而不是从一种唯心主义立场出发探讨所有认识论的基本问题。

知识,将语言-逻辑范畴当成了存在范畴:

> 针对矛盾的概念禁令来源于相信我们有能力形成概念,相信一个概念不仅指称(designates)事物的本质,而且还理解(comprehends)这种本质……逻辑(正如几何和代数一样)之所以确实有效(valid),其实只是由于,它们是我们自己所创造出来的虚构的真理。逻辑是一种在我们自己创造出来的本体论图式下理解实在世界的努力;或者更确切地说,逻辑努力使世界成为"容易公式化的"和对我们来说可计算的……

尼采看到,知识的目标是设置(disposability,预测),它不仅带来理解的快乐,而且还带来了权力(power):所有经验性科学和分析性科学(无论"自然的"科学还是社会科学)通过计算而带来的处置权力。尼采的偏见在于对权力的悲观看法,他没有看到,借助社会权力,有可能控制科学所获得的结论。

在尼采的心目中,有一个思想家尤其超出了亚里士多德及其二值逻辑——这种逻辑只能以一种非辨证的非此即彼(either-or)的方式谈论事物。这位思想家就是赫拉克利特。赫拉克利特看到了实在的生成与消逝本质。在尼采看来,赫拉克利特拒绝理性的逻辑,

> 赫拉克利特用"一切事物都总是在自身中包含着其反面"之类的说法如此坚决拒绝了理性的逻辑,以至于亚里士多德在理性的法庭前指控他犯下了反对矛盾律的滔天大罪。("希腊悲剧时代的哲学",W,III,370 以下。对亚里士多德的引用出自《形而上学》1005b 20 以下)

尼采意识到，他自己的立场并不与亚里士多德的逻辑意气相投，而是与赫拉克利特的辨证逻辑意气相投[48]，虽然由于他的悲观主义，使他在世界的可知性问题上不同于唯心主义类型和唯物主义类型的辩证法家。由于反对亚里士多德逻辑，尼采与赫拉克利特站到了一起，后者关于对立（antitheses）的说法显然违反了排中律。但是，赫拉克利特的辩证法并不通向那种认识论上的虚无主义（正是这种虚无主义促使尼采敌视科学）。①

亚里士多德和阿奎那之间的许多世纪里，也都存在着对科学的敌视；其矛头明确指向博学（erudition）或（如亚里士多德也许会说的）polymathy[多学]。在古希腊化文化中，尤其在早期基督教中，这种敌意从苏格拉底对自然科学的反对中得出其论据，因为苏格拉底认为伦理学在自然科学中得不到重视。葛恭（Olof Gigon）对此指出："早期基督教文献中有一种对学识（learning）的敌意，这种敌意得到了广泛的讨论。这敌意与老苏格拉底派对自然科学的反对……密不可分。"②苏格拉底认为，只有"人事"（the affairs of men）才是批判性思考的合适主题；另一方面，在前苏格拉底哲人那里，我们必须注意，不能谈论"伦理学"和"自然哲学"的这种分离，在赫拉克利特那里同样如此，这也许是尼采高度评价前苏格拉底哲人的一个原因。在亚里士多德的著作中，尼采首先看到的是作为一种最终目标的认识（cognition）概念，尼采对这概念的反驳非常激烈。实际上，尼采无疑只是从亚里士多德的文本中摘取一些陈述，一条一条地堆积引文，为的是更加突出他自己；如果尼采曾在文本脉络中阅读过亚

① 关于尼采的认识论，亦参哈贝马斯的总评，《尼采：认识论文选》（*Friedrich Nietzsche: Erkenntnistheoretische Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968）。

② Olof Gigon，《古代文化和基督教》（*Die antike Kultur und das Christentum*, Gütersloh: G. Mohn, 1966），页54、66。

里士多德的话，那么，他也许就不会那么心安理得地给亚里士多德贴上科学的“绝对化者”(absolutizer)这个标签了。因为——让我们举一个例子——，仅仅是亚里士多德的伦理学著作就足以表明，生命在知识之外还有其他目标；我们也应当意识到，尤其对于亚里士多德而言，知识并不敌视生命(参《欧绪德谟伦理学》1216a-b)。只有在尼采那里，我们才第一次遇到这一观念。

葛恭提到的早期基督教，以及中古时代，主要熟悉的是亚里士多德的逻辑著作。直到1200年前后，亚里士多德的其他著作才以阿拉伯文本和希腊文的拉丁译本形式逐渐为人所知。“因此，当阿奎那在巴黎开始其教学生涯时，亚里士多德的哲学已经开始为中古基督教世界所知。”①亚里士多德只是部分地受到了热烈的接受，他的某些著作则被教会禁止——如1210年和1215年，在巴黎，《形而上学》和《物理学》被禁止。但是，这种压制收效甚微。

[49]因此，亚里士多德学说的拥护者也受到了抵制。例如，布拉邦的西格尔(Siger of Brabant)——圣托马斯的一个同时代人——就被投入监狱以便使他闭嘴。西格尔教导说，物质性的自然是永恒的，不是上帝创造的，个人的灵魂是有死的。西格尔力图通过诉诸哲学真理而摆脱基督教信仰，就此而言，他是一位真正的“亚里士多德主义者”，而阿奎那则认为，问题不过是：“《圣经》[《福音书》]是否不仅能够成为信仰行为的对象，而且也可以成为一种演绎过程——与亚里士多德科学的演绎过程类似——的对象。”②西格尔与阿奎那的观点形成了鲜明的对照；

---

① F. C. Copleston，《阿奎那》(*Aquinas*, Harmondsworth, Middlesex: Pelican Books, 1955)，页61。

② R. Guelluy，《奥卡姆剃刀上的哲学和神学》(*Philosophie et théologie chez Guillaume d'Ockham*, Louvain: E. Nauwelaerts, 1947)，页42。

前者是后者在巴黎大学的伟大对手。西格尔坚持双重真理说（哲学真理和神学真理），有意识地避免将亚里士多德的学说同化于基督教的学说。亚里士多德教导说，世界是永恒的，上帝不是世界的创造者。因此，亚里士多德的学说体系中似乎没有基督教的位置。

考伯斯通（Copleston）指出，虽然波纳文图拉（Bonawentura）——他也是圣托马斯的同时代人——认为亚里士多德是一个伟大的学者，但他并不认为后者有资格被称为一个“形而上学家”。与布拉邦的西格尔和波纳文图拉相比，圣托马斯的成功来源于下述事实：他能够有效地对亚里士多德妥协。阿奎那从亚里士多德手里接过在他看来任何有效之物，并试图表明，亚里士多德的那些与基督教信仰不相容的说法来源于虚假的前提。阿奎那对待亚里士多德的方式，与亚里士多德对待前苏格拉底哲人的方式如出一辙——一位体系的建造者并非出于历史的理由而对其前人感兴趣，相反，而是“要把前人的术语和范畴运用于他自己的思考之中”（Copleston，《阿奎那》，前揭，页63）。

说到这里，我觉得有必要暂时离开主题，而对方法论稍加评论。我是严格按照语文学的线索来考察尼采与亚里士多德之间关系，并以目前为止出版的尼采著作文本中关于亚里士多德的全部引证作为这种考察的基础。凡与尼采关于亚里士多德的哲学思考有关的内容，我都按照主题将其分类：美学、道德批判、科学和科学批判；然后，描述并解释那些主要的段落。（结果表明，由于尼采的巴塞尔讲课性质特殊，虽然其中经常提到亚里士多德，但除了上面描述和引用的那些，尼采并没有以一种富有成效的方式探讨过亚氏著作的哲学部分。）

[50]但是，几乎不可能使用这种方法去分析阿奎那与亚里士多德之间的关系，在本研究的框架内，这种方法肯定不适用。

考伯斯通在其巨著《哲学史》中援引日尔松(Etienne Gilson)说，作为一种工作程序，阿奎那的哲学“必须在与其神学相关联的背景下来加以考虑，……决不能从包括其神学著作在内的圣托马斯的著作中收集哲学条目，然后按照自己对某一哲学体系想当然的个人见解，从中建造出一个体系，这种做法是错误的……”[1]关于阿奎那对亚里士多德的《评注》，我也同意考柏斯通的说法，考柏斯通补充说，“诸如《神学大全》这样一部神学著作的遗失，对我们关于圣托马斯哲学的认识来说，是一个灾难性的损失，这种说法很中肯；而托马斯对亚里士多德所作《评注》的遗失，虽然令人惋惜，却没有那么重要……”考柏斯通用很长篇幅的一节讨论圣托马斯面临的困难：他试图“调和”亚里士多德独立的自然主义体系与神学。我将特别选择两个例子——即政治理论中的权威概念和灵魂概念——来说明与(用考柏斯通的话说)“圣托马斯之使用亚里士多德”有关的某些问题。同亚里士多德一样，阿奎那认为，人的社会本性建基于其物质需要之上，个人依赖于社会：

> 由于每一个人类共同体都以某些生命必需物为目的，所以，一个个人在其中拥有保存生命所不断需要的东西的共同体，因而也就是一个可以实现其目标的共同体，将是一个完美的共同体。无论如何，国家就是这样一个共同体。因为国家的固有本质就是，为保存人类生命所必须的一切都可以在国家中找到……[亚里士多德]描述了国家根据其自然(nature)而被组织起

① 参F. C. Copleston,《哲学史》(*A History of Philosophy*, Westminster, Md.: Newman Press, 1955),卷II,页306—7,下面的引文同此;亦参页423—34。

> 来的目的：国家产生的最初的和最重要的目的是人的生命，也就是保证人能够获得足够的东西活下去。①

阿奎那还求助于关于个人的精神需要的相同论据，以证明一种超自然的秩序，并因此在一个根本点上超越了亚里士多德。佛勒(Franz Faller)阐明了阿奎那对亚里士多德的《评注》与他的其他著作之间的关系，借此证明了上述结论，也解释了从一个世俗概念体系到一个精神概念体系的转移。② 圣托马斯首先接过亚里士多德的见解，将[51]社会看作一个整体和一个有机体。整体先于部分而存在，有机的身体可与社会的“身体”相类比。圣托马斯继续说：

> 由于其自然性质(nature)和完美程度，整体必须绝对先于部分而存在。……如果整个人毁灭了，那么，就不会有一只手或一只脚剩下来，而只有比喻意义上的手和脚剩下来，正如在比喻的意义上，一座雕像的石手也被称为手一样。因此，随着整体的毁灭，部分也荡然无存了。③

佛勒详细描述了这一有机体国家观如何导致了下述问题：

---

① Thomas de Aquino,《亚里士多德〈政治学〉评注》(*in octo libros politicorum Aristotelis expositio*, Editio Alumnis univ. Lavellensisi, Quebec: Reprod. Photo-Litho Tremblay and Dion, 1940)，页 13(*Commentarius in Pol*. I. 1)。

② Franz Faller,《阿奎那论社会和政治权威的法哲学根据》(*Die rechtsphilosophische Begründung der gesellschaftlichen und staatlichen Autorität bei Thomas von Aquin*, Heidelberg: F. H. Kerle, 1954)。

③ Thomas Aquinas,《〈政治学〉评注》(*Comm. in Pol*.)I. 1，Univ. Lavall. 编本，页 15；亚里士多德《政治学》I. 1，1253a 20。

这种有机体中的统一原则是什么；圣托马斯如何把这统一原则置于权威概念之上（Faller 前揭书，页 70，亦参页 2；《政治学》I. 1,1252a 以下和 III. 14,1285b 29 以下）。法律和正义建立在权威的基础上。亚里士多德曾从其有机体观念中发展出了法律和权威观念，在此，圣托马斯追随了亚氏的这些观念：个人存在必须在整体中找到一个位置，要根据法律找到这个位置。按照亚里士多德的看法，个人不能在这一法律之外存在。亚里士多德在国家中看到了一个建立在权威之上的共同体，这也就是说，国家是通过权威得到界定的，权威是构成共同体和国家的根本成分——不仅在伦理意义上如此，而且在涉及法哲学的意义上也是如此，正如阿奎那所理解的那样。佛勒表示，"因此，只要人们承认社会（因而还有国家）是一个法律共同体，那么，他就必然无可选择地得出这一结论：法律和权威乃社会和国家的构成原则（form-giving）"。无论亚里士多德的思想，还是阿奎那的思想，都与这一原则相一致。

但是，亚里士多德在界定政治权威的时候，他想到的仅仅是国家中的公民，因此，他在用人类的或时间性的东西来界定政治权威；而对于专注教会的圣托马斯来说，神圣的权威超越了在时间中通过法律确立起来的权威。在圣托马斯看来，没有神圣权威，一个为自然（nature）所规定的共同体是不可思议的。圣托马斯认为，法律有神圣的起源，正如国家是上帝规定的结果。[①] 从教会史的角度来说，下述事实很重要：在托马斯的著作中——与奥古斯丁的《上帝之城》形成鲜明对照——，并不存在有罪的尘世之城和上帝之城之间的截然对立，相反，托马斯所瞩望的是

---

① 尤见于《论王政》（*De Regimine Principum*）；截然相反的气质见亚里士多德的《政治学》I. 1,1252 以下。

一个和谐的圣秩制度(a harmonious hierarchy)。

亚里士多德同样也为阿奎那的灵魂学说提供了出发点。亚里士多德认为,灵魂是身体的形式,身体是“基质和材料”(substratum and matter)。亚里士多德写道:

> 因此,灵魂必然作为一个潜在有生命的物质身体的定形原则(specifying principle)而成为一种本体。[这种意义上的]本体是活动;因此,它将是这种类型的[52]一个身体的活动。……因此,没有必要询问灵魂与身体是不是一个,正如没有必要询问蜡块和形成蜡块的印痕是不是一个;或者泛而言之,没有必要询问无论什么东西的材料和构成这种材料的东西本身是不是一个。①

圣托马斯接受了亚里士多德的这一观念,即灵魂是身体的形式;但是,他将这种形式称为上帝创造的不朽形式。阿奎那的这种做法与亚里士多德相对立,因为亚里士多德明确强调:“灵魂既不能没有身体而存在,也不能本身成为身体。因为它不是身体,而是某种与身体绑在一起的东西。”奈斯特(Wilhelm Nestle)指出,亚里士多德的这段文字比较特别,其意在反驳毕达哥拉斯和柏拉图的二元论观点。②

---

① 《论灵魂》(*De anima*)II. 1,412a 1 以下;下面的引文,同上书,II. 2,414a。第一段引文出自:亚里士多德,《论灵魂》,The Version of William of Moerbeke and the Commentary of St. Thomas Auinas, Kenelm Foster 等译本(London: Routledge and Kegan Paul, 1951),页 163—64。

② Aristoteles,《著作选》(*Hauptwerke*),Wilhelm Nestle 编译并导言,第 3 版(Stuttgart: Kröner, 1941),页 155,注释 1。

在阿奎那看来,灵魂既是身体的形式,也是不朽的。由于灵魂是不朽的,因此,灵魂和身体分离之后,实际上又会与身体重新结合:

> 因此,灵魂没有一个身体是违反自然本性的(nature)。而没有什么违反自然本性的东西是能够永远存在的。所以,若没有身体,灵魂就不会永远存在。因此,由于灵魂永远都存在,它就应该重新与身体结合,这正是[死后]再生的含义。因此,灵魂的不朽性似乎要求身体在未来复活。(Thomas Aquinas,《反异教大全》[*Contra gentiles*],IV,79)

人们强调,亚里士多德强烈否认灵魂在死后继续存在。考柏斯通对此评论说:"[对亚里士多德来说]人类灵魂(psyche)是生物功能、感觉功能和某些精神功能的原则,它是身体的形式;但是,正由于灵魂是身体的形式,灵魂不能离开身体单独存在……"(Copleston,《阿奎那》,前揭,页163、164)在此,圣托马斯以一种非常根本的方式与亚里士多德区别开来,"虽然阿奎那本人并没有清楚地做出这种区别。因此,不管阿奎那在多么大的程度上受到了亚里士多德思想的影响,但不能说阿奎那没有创造性地复制亚里士多德的思想。"在另一个地方,考柏斯通强调,"圣托马斯的思想综合了基督教和亚里士多德主义,在这种综合中,某些方面是相当不稳定的……"(Copleston,《哲学史》,前揭,卷II,页424),正统经院哲学无法原封不动地接过亚里士多德的终结论哲学(philosophy of finality)。在政治权威概念和关于灵魂的人类学概念这两方面,教会的超自然信仰克服了"自然的"、亚里士多德式的真理。

中古哲学的伟大权威日尔松,曾经[53]尖锐地指出:

> 在托马斯或司各脱著作中所发现的形而上学是他们自己的形而上学,每人都将这种形而上学建立在亚里士多德的表述之上,他们从亚里士多德那里接过这些表述,自行承担其危险,并根据 esse[存在]或 ens infinitum[无限存在]赋予这些表述以某些意义,而这些意义是亚里士多德不曾设想的,也是他所想象不到的……①

日尔松强调,经院哲学的神学与亚里士多德神学之间存在巨大的区别:后者的上帝没有 ex nihilo[从虚无中]创造世界,从不以一种预定的方式干预世界的事务,而是将世界留给只能被机运(chance)所打断的必然规律,在这个世界中,人只是一个稍纵即逝的个体。亚里士多德形而上学是亚里士多德物理学的一个直接延伸:"在中古时代,那些从亚里士多德的科学出发前进的思想家,正因为他们拒绝像神学家那样讲话,他们就像阿威罗伊一样,自然地达到了与亚里士多德形而上学相同的形而上学。"正如阿尔布赖特(E. Albrecht)所表明的,哲学(本来意义上的科学)隶属于神学(Gilson 前揭文,页 107;Albrecht 前揭书,页 26)。

阿奎那从亚里士多德哲学中得出了"某些非常不同于历史上的亚里士多德主义的东西"(考柏斯通语)。其他一些学者也充分认识到,1200 年后对亚里士多德著作的重新发现——尤其

① Etienne Gilson,载 A. Hayen,《昨天和今天的圣托马斯·阿奎那》(*Der heilige Thomas von Aquin gestern und heute*)一书的附录,Robert Scherer 译(Frankfurt am Main: J. Knecht, 1954),页 114 以下。

是《政治学》——带来了新的道路，同样也证实了这些发现。其中，米尼奥－帕留洛（Lorenzo Minio-Paluello）的发现特别有益，他考察了科学和哲学中的亚里士多德传统，几乎惊奇地评论道，天使博士（doctor angelicus）“几乎逐字逐句评注了《形而上学》、《物理学》、《论灵魂》、《尼各马可伦理学》、《论天》以及其他著作。但是，我们若要证明亚里士多德对阿奎那其他著作的影响并寻找这方面的证据，我们就会吃惊地发现，亚里士多德的所有重要命题对阿奎那的思想均没有影响”。[①] 事实上，在圣托马斯对亚里士多德所做的许多“翻译”中，可以看到一种“与亚里士多德主义的直接对立”。这种对立的一个例子就是，《神学大全》讨论了创世的秩序，这讨论与亚里士多德《物理学》中的“第一推动者”相对立。

考柏斯通写道：

> 这位古希腊哲学家，关心的是运动的问题，广义的生成问题，而阿奎那则使存在 问题主要成为一个形而上学问题。前者问：什么事物存在，它们如何成为如此的存在；但他不会问它们为什么会存在，或为什么有某些事物存在而不是无物存在。

[54]考柏斯通强调了这两种问题之间的巨大不同，然后，他

---

① Lorenzo Minio-Paluello，《精神史中的亚里士多德传统》（Die Aristotelische Tradition in der Geistesgeschichte），收于 Paul Moraux 编，《亚里士多德新研究》（*Aristoteles in der neueren Forschung*，Darmstadt：Wissenschaftliche Buchgesellschaft，1968），页 321。原文为：“La tradition aristotélicienne dans l'historire des idées”，载 *Actes du Congres de l'Association Guillaum Budé*（Lyon：Les Belles Lettres，1958 [1960]），页 166—85。

继续说：

> 维特根斯坦在他的《逻辑哲学论》(№644)中写道："神秘的不是世界如何存在，而是它存在。(not how the world is, is the mystical, but that it is)"如果用"形而上的"代替"神秘的"一词，这一陈述可以用来说明历史上的亚里士多德哲学和阿奎那哲学之间的差别，虽然阿奎那会认为这一陈述并不完全可以接受。强调重点的变化在很大程度上无疑是由犹太－基督教传统造成的，……无论如何，存在着一种变化，这一点无可否认。(Copleston,《阿奎那》，前揭，页 64 以下)

关于世界之存在的问题，如果我们回答说世界没有意义，我们最终就回到了尼采。阿奎那通过确认超越存在(transcendence)回答这一问题，而尼采的全部哲学都在于努力清除这一超越存在。[1] 但是，"圣"托马斯和"敌基督者"尼采有一点是共同的，即他们都使科学和科学哲学服从于讨论存在问题的其他模式。这一点使他们两人都不同于亚里士多德合理性的理论和实践(theory and practice of rationality)。在圣托马斯那里，基督教信仰位于科学之上；在尼采那里，怀疑主义和对真实知识(veridical knowledge)的否认则位于科学之上。就此而言，尼采代

---

① F. C. Copleston,《圣托马斯和尼采》(*St. Thomas and Nietzsche*, The Auinas Society of London Papers, № 2, London: Blackfriars, 1944)探讨了两位思想家之间的区别。亦参尼采,《人性的、太人性的》98(W,I,页 775)：

> 如果我们不是仍然在某种程度上是非科学的存在，科学则于我们何有哉！……对于一个纯粹认识性的存在来说，认识将是一件漠然之事。我们不同于虔诚者和信仰者的不是质，而是信仰和虔诚的量；我们满足于更少……。

表了托马斯主义世界观的反面——不仅就内容而言、作为“敌基督者”而言，而且也就方法论而言、作为一个反对所有体系化的格言作家而言。阿奎那力图用信仰超越理性；尼采则力图消灭理性——“理性的毁灭”（参 Lukàcs 在《理性的毁灭》中对尼采的解释）。从 20 世纪的政治史中，我们正好可以看到，尼采非理性的理论如何转变成了非人性的实践。[①]

① 关于尼采与法西斯主义的关系，参 H. H. Holz 为四卷本《考订版尼采著作集》（*Nietzsche-Studienausgabe*）所撰的导言，以及 Copleston 的《圣托马斯和尼采》（前揭），其中描述了 19 世纪中产阶级的政治失败如何通过其最迷人的代表尼采的赞颂而被永久化。

《地狱》与《炼狱》之间：尼采与但丁的结构比较①

比瑟（Eugen Biser）

[55]与心智史上的任何其他人物相比，尼采都更能不断地刺激着人们去进行结构比较。鉴于尼采挑战他的读者，告诫他们“特别是不要误解我！”，这一点就更引人注目了；同时，尼采也警惕那些声称“捍卫和阐释”他的人（他们号称反对任何对尼采的误解），对这些人抱有戒心。尼采生平与荷尔德林生平之间的类似（一种紧密的观念联系证实了这种类似）早就引起了人们的注意。② 哲学家布伦塔诺（Franz Brentano）长期流浪瑞士之后死去，在他最后的创作时期，他做过一幅巧妙的素描，其中，他甚

---

① 《神曲》引文采自 J. A. Carlyle、Thomas Okey 和 Philip H. Wicksteed 等的现代文库版译本（New York: The Modern Library, 1950）；《新生》引文采自 Mark Musa 的译本（Bloomington: Indiana University Press, 1962）；奥古斯丁引文采自 F. J. Sheed 译本，《忏悔录》（*Confessions of St. Augustine*, New York: Sheed & Ward, 1942）；《扎拉图斯特拉》据 Walter Kaufmann 译文（New York: Viking Compass Press, 1966）；尼采其他著作的较长引文出自《尼采基本著作选》（*Basic Writings of Nietzsche*, New York: The Modern Liberary, 1968）。[译注]《神曲》中译文采王维克译本（人民文学版）略有改动。

② 比如 Ernst Bertram，《尼采：一个神话学的尝试》（*Nietzsche: Versuch einer Mythologie*, Berlin: Bondi, 1919），页 251，页 282 以下。

至在尼采和耶稣之间进行了比较；[①]而尼采的同时代人、俄国人索洛维约夫（Vladimir Soloviev）也相信，他在这位精神失常的巴塞尔哲人身上看到了敌基督的影子。[②] 人们也一再强调，尼采的生平与基尔克果的生平之间有着惊人一致，其中，当属雅斯贝尔斯的研究最深入。[③] 我自己也研究过尼采，写过专著（1962），[56]补充了上述那些研究，平行处理了尼采及其俄国批评者索洛维夫；[④] 在此之前，即 1924 年，舍斯托夫（Leo Schestow）就已经写过以尼采和陀思妥耶夫斯基为题的书，书中比较这两个人，将他们看作被相似经验所塑造的“孪生子”。[⑤] 尼采本人征引过文化史上的一些人物，对他们寄以遥远的同情（remote sympathy），有时寄以明确的爱－恨交加之情（love-hate）探，这些征引沿着结构比较的道路更向前推进了一步。在这条道路上，第一个让人想到的就是帕斯卡尔，接下来就是但丁。虽然在《偶像的黄昏》中，尼采大为不雅地直呼但丁为“在坟墓间作诗的鬣狗”（G，“一个不合时宜者的漫游”，§1），但除此

---

① Franz C. Brentano，《作为耶稣模仿者的尼采》，收于，Alfred Kastil 编，《耶稣的教导及其持久意义》（*Die Lehre Jesu und ihre bleibende Bedeutung*, Leipzig: F. Meiner, 1922），页 129—32。

② 关于这一比较的讨论，最重要的文献是 Ludolf Müller 编的文集《索洛维夫、超人和敌基督：关于世界历史的终结》（*Wladimir Solowjew, Übermensch und Antichrist: Über das Ende der Weltgeschichte*, Freiburg i. Br.: Herder, 1958），其中特别值得一提的只有《超人的观念》（Die Idee des Übermenschen, 1899 年发表于 Lermontow-review）和《敌基督的简短描述》（Die Kurze Erzählung vom Antichrist, 1900）。

③ 对此，请参雅斯贝尔斯以《理性和存在》（*Vernunft und Existenz*）为题出版的讲演稿（Munich: Piper, 1960），在第一讲中，作者详尽比较了二者的结构和主题，见页 7—41。雅斯贝尔斯于 1935 年春在荷兰的 Groningen 大学做了这些讲演。

④ 见我的《“上帝死了”：尼采对基督教意识的毁灭》（*“Gott ist tot” : Nietzsches Destruktion des christlichen Bewußtseins*, Munich: Kösel, 1962），页 267 以下。

⑤ Leo Schestow，《陀思妥耶夫斯基和尼采：悲剧哲学》（*Dostojewski und Nietzsche: Pilosophie der Trägodie*, Cologne: Marcan, 1924），页 9。

之外，还有一些严肃的句子，诸如："但丁和柏拉图这样的教条者(dogmatic men)离我最远，但因此也最吸引我。"(《生成之无辜》[*Die Unschuld des Werdens*]，II，K，83，§ 220)这一陈述之所以值得注意，是因为它准确地反映了这种关系的断裂结构，这种断裂结构每每见于尼采的传记中。[①]

尼采的所有友谊关系都毫无例外地是在中断中持续着，同样，他所有的精神联系也都不得不经历一个批判性疏远(critical alienation)期。甚至他最初赞赏备至的叔本华，也不能例外：

> 他所教的被放到一边，
> 他所行的将长期遵守。
> (关于叔本华的四行诗的第一句)

就但丁而言，这一疏远更是无比巨大。但这并不意味着，我们因此就不该谈论这种关系，或者这种关系必然是不牢固的。在讨论这一主题和努力找出具体的平行之前，我们最好首先记住，在尼采心目中，他本人和但丁之间的决定性区别何在。对尼采来说，正如他在《人性的、太人性的》中的引证所表明的，这种区别源于他对一种历史距离的意识，这种历史距离把尼采自己与但丁及其所代表的艺术方向分隔开来：但丁代表的那种艺术类型永远不会再为尼采这样的鉴赏精神(sensibility)重新绽放了，那种艺术类型包括了"诸如《神曲》、拉斐尔的绘画、米开朗基罗的壁画、哥特式大教堂"等，它"不仅预先假定了一个宇宙，而且也预先假定了艺术对象(art object)的一种形而上意义"

---

① 雅斯贝尔斯讨论了尼采在友谊方面的能力限制及其孤独：《尼采：其哲学思考理解引论》(*Nietzsche: Einführung in das Verständnis seines Philosophierens*, Berlin and Leipzig: W. De Gruzter & Co.，1936)，页 69—76。

（MA，I，§220）。但是，[57]两人之间的时代距离仅仅表征着一种更加无比深刻的距离，这种更深的距离与不同的思想模式有关，并且即便返回一个更早的时期也不可能克服这种距离。尼采以可能想象的最尖锐的方式强调这一区别，他把但丁和柏拉图一起划归"教条者"，并进一步阐述这一概括，说但丁是"天主教会的一个完美缩影"（《生成的无辜》I，K，82，§538）。

但丁为何受到如此谴责？个中原因见于《瞧这个人》，在那里，尼采批判性比较了但丁和扎拉图斯特拉；与扎拉图斯特拉相比，但丁"只是一个信徒"，而不是"真理的首创者"（《瞧这个人》，"扎拉图斯特拉如是说"，§6）。因此，尼采对但丁的批评高峰就是对一切内在论体系（immanental systems）的谴责。在尼采的遗稿中，有一条笔记已经指向这一方向，把"但丁和柏拉图之流的教条者"描述为这样一些人：他们"住在一个精心修建和被严格相信的知识大厦里"；无论这座大厦的建筑材料是自产的还是传统提供的，都一样。与此相反，尼采接着开始赞美无可比拟的更其伟大的力量：停留在一个"未完成的体系中，坚持自由游牧的观点（free unsettled views）"。根据这一标准，那位写下《神曲》的诗人，其伟大性就遭到了决定性的相对化。那位诗人的伟大是位于某一给定体系之内的伟大，而非尼采为他自己和未来所要求的那种伟大：有能力克服体系，甚或获得新的精神远景，这一远景因为"有能力克服体系"而成为可能。尼采对但丁的反感在下述文字中爆发出来："但丁完全背离我们的趣味和兴致：这正好。（I wish Dante went against our taste and stomach）"（《生成的无辜》I，K，82，§473）尼采在《朝霞》中假定，但丁及其精神相近者，"洞察权力欲的秘密"，因此一直无从窥见爱的秘密（MA，II，§113）。这一假定表明，不仅仅是一种哲学上的反感在起作用。在一种"可怕的聪明"的鼓舞下，但丁在《地狱》大门

上写下“我也是被永恒的爱创造的”的题词，从而犯下一个“大错误”，这个错误表明了他自己的疏远(alienation)。因为“在通往基督教的天堂和‘永恒的极乐’的大门上应当更有理由写上‘我也是被永恒的仇恨创造的’——让真理站在通往谎言的大门上！”(GM, I, §15) 在尼采的遗稿中，有一则笔记达到了一个更高的反思层次，在这个层次上，尼采承认：“我相信，无论谁曾窥见任何爱之增长的最根本条件的秘密，他就会理解但丁为什么在他的《地狱》上题词‘我也是被永恒的爱所创造的’。”(W, III, 893)

这暗示着“部分妥协”(meeting one half way)，[58]就尼采而言，这暗示特别重要，因为它们比论述上的一致更能有效地让我们认识到，在语言冲突中存在着持久的关联。所谓对尼采来说，“但丁和柏拉图之流”“最吸引人”，恰恰是因为他们在结构上离开尼采最远，尼采表达的也正是这个意思。但是，这一评论将他与但丁的关联简化为纯粹出于美学兴趣的关联。实际上的关联要广泛得多、深入得多，虽然相关的否定陈述不胜枚举，而值得一提的肯定陈述却几乎为零。如果我们关注于结构上的比较，我们就不应该让这一事实误导我们。要比较的东西通常总是处于批评的自我意识所关注的材料之外。因此，更容易“从外面”而非根据自传材料来展开这种结构比较。只有在一个地方，尼采的自传文字照亮了我们的问题——当然，他并没有直接提到但丁。这就是尼采的“非神曲”(Un-Divine Comedy)的最初幻想经验，即扎拉图斯特拉的幻想经验。在展开论题上的主旨比较(thematic motif-comparisons)之前，我们必须在此先考察一下肯定性的证据。

无论但丁与尼采多么截然不同，他们有一点是共同的，即他们各自从一种灵感经验(inspirational experience)的“材料”中创

造出了他们各自最个人化的作品：但丁创造了《神曲》，尼采则创造了他的“儿子”《扎拉图斯特拉》。就《神曲》的幻想核心来说，我们只需回忆一下瓜尔迪尼(Romano Guardini)的有关评论。瓜尔迪尼也许是当代最敏锐的《神曲》解释者，在其论文《幻想与诗》(1946)中，他认为，《神曲》的基础是一种幻想经验，尽管除了《新生》(*Vita Nuova*)结尾的一处提示，可资证实这一假设的只有下述事实：做此假设比不做此假设更容易理解《神曲》的结构和措辞。但丁的早期作品矫揉造作，在其中最后一首十四行诗之后，但丁写道：

> 在这首十四行诗之后，在我眼前出现了一种奇异的景象，其中所见到的东西使我决定，关于这位圣洁者(blessed one，即贝雅特丽齐)，我将不再说什么，直到我能以一种更庄严的方式描写她。为了这一目的，我竭尽所能，而这，她实际上也知道。因此，如果万物生长于其中的主愿望我再活上些年岁，我希望能为她写出还从未有人为任何女性写出过的作品。

在这些自传陈述的基础上，瓜尔迪尼愿意假设，但丁在其成年岁月的顶点——“人生旅途的中点”——陷入了可怕的困境，其宇宙诗的开头几行(《地狱》I，1—3)描述了这一艰难困境，并最终通过一种幻想经验而将其澄清(本文结尾引了这几行诗)。这一危机不仅明显冲击了但丁本人和贝雅特丽齐的[59]关系，而且冲击了生命的意义，因此，这一具有澄清作用的幻想景象具有双重的景深(perspective，视角)。它首先是一种满足性的与贝雅特丽齐的重遇；《炼狱》第29篇中所描写的重逢景象无疑只是一种私人事件。但丁让贝雅特丽齐以女王的形象出场，伴着

一列庄严的仪仗，将她风格化为神圣智慧(Divine Wisdom)，四周是成队的救赎形象，首先是以格利丰(griffin)形象出现的基督，直到拟人化的《圣经》和在一种形象化的环舞中交错舞蹈的诸美德。但是，爱情(love)仍然强烈地攫住了但丁，就像他步入少年的门槛第一次看见女孩贝雅特丽齐时那样。变容者(the Transfigured One)最初说的话听来颇为严厉，这位变容者完全不关心确认旧的爱之纽带，因为在这种爱之纽带中，情人完全迷失了自己；这位变容者正是要结束情人这种对自己的疏远，这种疏远太深重了，他要想得到拯救，就只能在其他世界的三个王国中旅行，用克莱斯特(Heinrich von Kleist)的话来说(在其关于木偶剧的论文中)，他只能经由"环游世界的旅行"而得救。贝雅特丽齐申斥但丁，谴责他迷失在情欲中，并愚蠢地沉溺在虚假的幻象中；最后，贝雅特丽齐强迫但丁睁开眼睛看她，凝视她的面容，借此让但丁可以理解他自己的深重苦难。在这一幕中，一切都具有一种迷狂时间压缩(an ecstatic concentration of time)特点，关于眼睛的救赎对话(expiatory dialogue of the eyes)重复了童年的最初经验，这个对话本身以一种痛苦而狂喜的方式履行那个童年时做出的而此后又不断被破坏的约定。

作为一种具有澄清作用的景象，《天堂》第30章中对天堂白玫瑰的目睹对应于生命意义的叠置(eclipsing)。在此，变得清晰的不是人们通常在"意义"一词背后所寻找的那类东西。但是毫无疑问，一种压倒性的光明的经验控制住了目睹者的整个存在，这种光明经验将他从神思涣散中解救出来，克服了他的堕落，使这个深情地奉献、深情地认识、深情地与自己和解的存在进入了凝神状态。这就是下面诗句的含义："一种强烈的光包围了我，我像被发亮的网包绕着一般，竟使我一物不见。"(XXX，4—51)但丁这样谈到天堂景象的起源时，他甚至一度给予过正

式的表达："此光是由原动天（First Moved）上面反射而来的众光线所成，由彼处取得其生命和能力。"（XXX，106－8）这一表达的含义由于事件本身而变得可以理解。玫瑰花是伟大的，但也是"切近的"，因为在玫瑰花中出现的东西，没有什么是客观的，而只有那位于所有客体之彼岸的目标，玫瑰花中的所有事物都属于主观性的此岸。在神秘的预期中被经验到的、在"多"成为"一"的完美结合中被经验到的，正是作为一个整体存在的东西的实现。对此，但丁写道："这里不因为近有所加，远有所减；因为在上帝不藉媒介而直接管理的地方，自然律是没有作用的。"（XXX，121－23）

[60]玫瑰这一意象完全没有体现出通常的维度。瓜尔迪尼这样评论这一意象：

> 它存在于空间和时间的彼岸，存在于纯粹的当下（present）；因此，其中没有距离，一切都随处可见。关于它的最终含义，我们也许会说：其整体形式和其内容的完全充实就在于玫瑰之中。[①]

每一个个别的分离状态都消融在这一完美象征的统一世界之中，因此，对但丁来说，"玫瑰到处都绽开，每一个人都从他自己关心的角度看见了玫瑰，也就是，从他所站的地方看见了玫瑰"（《幻与诗》，前揭，页 44）。就但丁来说，这意味着，一旦他"为合一做好准备"，他就能"看见玫瑰将创世和历史包括在神圣光（Divine Light）的单纯（simplicity）之中"（《幻与诗》，前揭，页

① Romano Guardini，《幻与诗：但丁〈神曲〉的特性》（*Vision und Dichtung: Der Charakter von Dantes Göttlicher Komödie*，Tübingen and Stuttgart: Wunderlich，1946），页 41。

46)。反过来说,但丁畅游在关于完美的幻想沉思之中,现在,他“开始确信他自己生命的意义”,从他最初发现自己所陷入的困局中解脱了出来(《幻与诗》,前揭,页46)。

尼采的灵感经验促使他创作了《扎拉图斯特拉》,但他的灵感经验与一个代表创造意图的“缪司”毫不相干。除非我们在尼采与莎乐美(Lou Andreas Salome)[1]之间那种补偿性联系中看到这位“谬司”,但那种关系是一种可怜的破坏性关系。[2] 这一关系的唯一记录可见于《瞧这个人》中,该书是后来的著作,采用了一种风格化的叙述方式。在该书中,尼采回顾了《扎拉图斯特拉》的源起:

> 这部著作的宗旨是永恒复返思想,也就是人所能达到的最高肯定公式。它成形于1881年8月间,我把它写在一张纸上,下款题词:“超出人和时间6000尺。”那天,我穿过席尔瓦波拉纳湖边的林带,在距苏尔莱不远的一块金字塔般兀立的岩石旁停住脚步。就在这个当儿,这一思想在我心中油然而生。(《瞧这个人》,“扎

---

① Lou Andreas-Salome,1861—1937,19世纪末期和20世纪初期欧洲思想文化界的奇女子,被称为“征服天才的女人”、“收藏名人的女人”。她出身于俄罗斯贵族家庭,幼年时即显露出独立和叛逆倾向。19岁那年,莎乐美到瑞士苏黎世大学去求学,从此离开了故乡俄罗斯。在罗马,她结识了尼采。尼采很快就爱上了她,说她“是一个瞬间就能征服一个伟大灵魂的人”,但莎乐美拒绝了他的求婚。后来成为里尔克的情人,弗洛伊德的弟子,她的《尼采及其著作》、《里尔克》、《师从弗洛伊德》等为后人的研究提供了第一手资料。——译注

② Ernst Pfeiffer编,《尼采、雷和莎乐美邂逅档案》(*Friedrich Nietzsche, Paul Rée, Lou von Salomé: Die Dokumente ihrer Begegnung*, Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1970);进一步请参E. F. Podach,《尼采和莎乐美在1882年邂逅》(*Friedrich Nietzsche und Lou Salomé: Ihre Begegnung* 1882, Zurich: Niehans, 1938)。

拉图斯特拉如是说"，§ 1)

尼采用几句话概括了这部著作起源的几个阶段和确定其日期，其中提到尼采为莎乐美的一个文本所作的"生命颂"。之后，尼采开始处理下面的问题：

> 19世纪末，有谁对强健时代的诗人们所谓的灵感(inspiration)有个明确的概念么？假如没有，我打算来做一番描述。——其实，假如一个人还带有哪怕一点迷信残余，他就几乎无法把下述观念完全拒之门外：即人只是压倒性力量的化身、口舌、媒介。启示这个概念，在某物以一种[61]难以置信的确定性和灵活性一变而为可见(visible)、可闻的东西的意义上，在某物彻底震撼人和征服人的意义上，仅仅是在描述事实而已。人们听到声音，而无需寻求；人们接受，而不问予者是谁。一种思想如闪电行空，带有必然性，毫不踌躇于形式——我从来也没有选择的余地。
>
> 一种极度的沉迷，其巨大的紧张有时会释放自己，使人淹没在眼泪的洪水中，步伐时而不由自主地加快，时而变得缓慢；完全处于发狂状态，同时又明确意识到微妙的颤动，直达脚趾末梢的战栗；幸福的深渊，其中最痛苦、最阴郁的东西似乎都不再是对抗性的，而是在这样一片光的充盈中染上并焕发出一种必然的(necessary)色彩。对于跨越形式的广阔空间的律动关系的本能冲动——长度，即对一种长跨度律动的需要，几乎就是灵感暴力的尺度，一种对暴力造成的压力和紧张状态的补偿……

> 这就是我的灵感经验。我毫不怀疑，要回溯数千年才能找到那个有权向我说，“这也是我的经验”的人——(《瞧这个人》，“扎拉图斯特拉如是说”，§ 3)

这些自我揭示蕴涵着明显不正常的幸福感，因此，有论者就把尼采的灵感经验与他的疾病联系起来。这帮人的主要发言人就是雅斯贝尔斯，此人有治疗精神病的经验背景，他尤其在这种经验的基础上，看待尼采伟大的开创性经验，说尼采成功地意识到自己生命的使命，并这样评论尼采思想中的这一决定性转折点：

> 谁依照时间顺序读他的信件和其他作品，同时铭记过去和未来的景深，因而也即有意识地注意这些表述相互之间的时间关系，谁就会产生一个非常强烈的印象，即尼采这时经历了一个平生前所未有的深刻的思想转变。这不仅表现在他的思想内容、全新的创作之中，而且还表现在他的体验方式上：尼采仿佛沉浸在一种全新的空气中；他所讲述的都换了一种语调；而在1880年以前，这种渗透一切的心情既无先兆又无迹象。(雅斯贝尔斯，《尼采》，前揭，页78以下)

然后，雅斯贝尔斯明确提到尼采的患病过程，他写道：

> ……疾病发作时期和正常时期的对比从此被更尖锐的新对比所取代：一种创造性存在的高度兴奋的(intensified)状态对立于压抑日子里的可怕忧郁(depression)。与此相对应的是下述事实：当尼采1876—

1880年间穿过他的精神“荒漠”时,他一直保持着心灵上的独立,并不觉得自己彷徨无地。……直到1881年,他才开始知道从无到有然后又从有跌回到无的剧烈转折。[62]自1881年起,他不仅欢呼雀跃地来把握那伟大的肯定,而且在看不到这种伟大的肯定期间,体验到一种绝望的缺乏。从未出现过稳定、和平的心态。起伏是很寻常的。他回顾这些年时写道:“在过去的几年里,我的心情以可怕的幅度猛烈摆动。”(雅斯贝尔斯,《尼采》,前揭,页80)

对此,雅斯贝尔斯补充了下述重要见解:

关于神秘顿悟、临界危险战栗、创造性灵感的各种体验都只是1881—1884年间的事情。自1885年起,再没有提到过这类感受、生命体验和启示。后来,尼采一度写到,自己是如何“没有支撑”,“随时可能被一阵风暴突然卷走”,他的境遇是:“爬得很高,既不能上也不能下,但始终离危险不远——,而且对‘向何处去’这样一个问题毫无答案”(《致加斯东》,1887年2月)。他现在所说的不涉体验状态,他是在关注他的使命,而他以前的言论则在阐述自己实际上体验到的临界感受。(雅斯贝尔斯,《尼采》,前揭,页81)

雅斯贝尔斯由此推论,正是在这一关键阶段,“生理因素”在尼采的思想中发挥了非常强烈的影响,不过,关于这一因素的性质,他却存而不论。根据确切的诊断和认识,雅斯贝尔斯把尼采与那些生存思想家(existential thinkers)联系起来,这些思想家

的生平呈现为他们思想的控制考验(control-test),而他们的思想反过来又将自身呈现为他们生存的一种精神升华;在这个过程中,雅斯贝尔斯甚至更精确地将尼采划归这样一类人:对这类人来说,他们的疾病决定性地影响了他们的创作过程。无论如何,正是在这一背景下,尼采又一次与但丁发生了关联;在《神曲》开头几行中,我们看到,但丁正处于一种极度混乱和困惑的状态:迷失在一个黑暗的森林峡谷中,被魔鬼般的野兽挡住了去路,而且无法通过他自己的力量或智慧逃脱其危险处境。但丁所陷入的困境严格符合一场疾病的征候。另一方面,我们必须把尼采的这种情况与他的人格冲突和职业冲突联系起来看:尼采与瓦格纳最终决裂之后,随之而来的就是一场严重的疾病,导致尼采于1879年就早早地放弃自己的教职;1881年夏,尼采正在构思永恒复返思想,这期间,就在他与莎乐美的急促分手之前,一场心理上和身体上的突然发生的进行性危机降临了。无论在但丁身上,还是在尼采身上,灵感简直是直接随着致命的打击而来,我们可以借用但丁的一个说法:他们只有通过幻想逃离他们通常习惯的视野,才能得到拯救。当然,此二人尽管相似,但还存在着深刻的不同,这种不同极为深刻,以至于有时让人觉得,将但丁和尼采相提并论,[63]简直是在比较根本两个没有可比性的东西。但是,这种不同与其说在于出发点——表现出惊人的一致性,不如说在于旅行的过程和终点。按照《神曲》的模式衡量,尼采不知道什么天堂,除非人们将永恒复返观念看作天堂的白玫瑰和圣洁者(blessed ones)的圆舞所形成的圆圈,看作其在结构上的一个对应物。尼采的旅行有意识地限制在两个较低的区域。像浮士德一样,尼采把自己献给了使命(task),在他看来,超然太一(peaceful oneness)的满足和宁静顶多只是一种稍纵即逝的可能性。在《扎拉图斯特拉如是说》第四卷的开头,

扎拉图斯特拉坐在他的茅屋前，眺望着峡谷那边的大海，这时，他的动物就问他：

> "啊，扎拉图斯特拉，你在向外远眺你的幸福吧？"
>
> ——"幸福算得了什么？"拉图斯特拉答道，"我早就不再追求幸福（happiness）了，而追求我的事业（work）。"（Z，IV，"蜂蜜祭品"）

同样，他在整部著作的结尾也大声宣布："我的痛苦和我对痛苦的同情——这算得了什么？我追求幸福吗？我只追求我的工作！"（Z，IV，"征兆"）从但丁所描画的世界来看，扎拉图斯特拉-尼采把自己等同于炼狱山脚下的悔罪修行者，这些人在难堪的重负之下弯曲和呻吟，使这个地方最接近于实际世界甚至体力劳动世界；若没有这些人，这个地方就会完全沉浸在理论的长诗之中：

> 有许多建筑物，为支持屋顶和天花板，常用一种雕刻着人形的柱，那人形是膝与胸接，作负重的表示；
>
> 这种假的形象，每使看的人发生真的不安。当我用心看了那些灵魂以后，在我心里所发生的感觉就是如此。
>
> 那里真实的情形，他们曲折的多少，要看他们所负重量的大小；从他们的外貌看来，那最能忍耐的，似乎哭着说："我不能再支撑了！"（《炼狱》，第10章，130—39）

最后，两部作品背景中的自然风光也同样指向地狱－炼狱

的情境。在“离苏莱不远的一块金字塔岩石”附近，永恒复返观念第一次降临到尼采头上。这岩石自然让人想起来世旅行者在炼狱山脚下所看到的漂浮在他们面前的巨大石块。他们突然听到一个声音在耳边响起：

> 我们听见这句话，便转身寻觅说话的人，原来我们的左方有一块大石，以前我和他都没有在意。
>
> 我们走近那里，看见一群灵魂，他们都在大石的阴影里，都是一副懒洋洋的态度。（《炼狱》，第15章，100—105）

[64]莱昂哈特（Kurt Leonhard）为但丁写过传记，在该传记中，他回溯了从但丁的风景经验到尼采的风景经验的路线：

> 众所周知……但丁在维罗纳和特伦托之间的阿尔卑斯山麓中，正如他早年在卡森蒂诺（Casentino）群山中，直接为《地狱》中的超现实主义风景获得了一些具体印象。另一方面，鲁尼迪阿纳（Lunidiana）也许唤起了《炼狱》中的某种浪漫主义情调。500年后，尼采同样以这些群山、陡峭的海岸、岩洞、开阔的海面等象征风景为蓝本，创作了扎拉图斯特拉的风景，难道不是吗？①

虽然有多重相似，但我们不应该因此看不到决定性的和尖

① Kurt Leonhard，《自述和图画文献中的但丁》（*Dante Alighieri in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*，Reinbek b. Hamburg：Rowohlt，1970），页65。

锐的差别，即：他们的旅行长短不一。但丁上升到了天神居住的高处，而尼采却除了短暂的接近以外，未能成功地克服《地狱》和《炼狱》风景的包围。造成这一事实的基本原因在于尼采的孤独状态。尼采的迷狂甚至也是孤立无援的。每当尼采感到自己被提高，这总不过是由于他自己的情绪爆发出力量。结果，扎拉图斯特拉尽管有自己的舞蹈之歌，有对世界的赞美许诺（"七个封印"），也谈论到了儿童和婚姻，但是，他仍然缺乏爱的诸维度。与此非常不同，但丁从一开始就在一个人的美目的支配下，这个人护送他到达天堂的最高处，虽然她不得不在头两段旅行中将自己的情人托付给维吉尔去引导，并在他最后的上升中，将其托付给神秘家伯尔纳(Bernard)去引导。通过这些人，贝雅特丽齐的爱同样实现了其目的，只不过现在是以一种改变了的形式罢了。这种爱克服了但丁所固有的重力(force of gravity)——他生命中的罪过更增加这种重力。在这种爱的帮助下，但丁穿行于广袤的来世王国及其象征的全部生存领域。对《神曲》来说，核心的主题是自由；但这主题并不见于《扎拉图斯特拉如是说》，这并非偶然。《神曲》是一种解放性的陈述（在爱的推动下产生），与此相比，《扎拉图斯特拉如是说》完全是一个围绕自身旋转的独白。

正是由于这些差别的存在，二者之间的共同之处更令人注目。首先是出发点和目标上的共同性。就尼采来说，我们不要忘了，在但丁那里实际获得的东西，在扎拉图斯特拉那里只是略有涉足而已。二者最初的生命境遇相似，表现出一种尼采自己也承认的一致性；在 1879 年的一封信中，尼采正式确证了这一一致性。在同年的 9 月 11 日，尼采从圣莫瑞兹(St. Moritz)写信给加斯特：

> [65]我到了我生命第35年的结尾,人们1500年来所谓的"生命的中点"。但丁在这年龄上遇到了他的幻象,他在他的诗作的开头几行谈到这种幻象。现在我来到生命的中途,"被死亡包起来了",它随时都可能到来;我的痛苦的性质迫使我想到突然的死亡,死于惊厥。……这是真实的情况,就此而言,我觉得自己就像人群中最年老的,但这种感觉同时也是由于我事实上已经完成了我一生的工作。我已经贡献了许多好东西,人们将会因此记住我。

在此,我们应该简单地指出,就在两年之后,幻想体验又发生了,不过,这一体验无疑并没有力量把他引出病态景象(他亲眼看着自己陷入这种病态景象之中)。除了一个例外,尼采一直穿行于惩罚和净化的内心世界。简单地说,这意味着,尼采的思想仍然充满了冲突,没有像但丁的思想一样,翻越冲突的世界,到达矛盾和解的世界。我所谓的"一个例外",指的是一处值得注意的文献,其中谈到如何接近完美这一目标,也即《扎拉图斯特拉如是说》"第四卷也就是最后一卷"的"正午"一章——虽然从结构上来说,这一卷与"完美之目标"相距甚远。[①] 扎拉图斯特拉进入睡眠,意识变得模糊,就在这时,他体验到了一种伟大幸福的前景,虽然总是非常短暂并被睡眠所模糊,这一幸福前景以两种方式对他显现——既显现为世界的完美,又显现为他与世界的合一:

---

① 参 Karl Schlechta,《尼采的伟大正午》(*Nietzsches großer Mittag*, Frankfurt a. M.: Klostermann, 1954),页67—72。

在睡眠中，扎拉图斯特拉如是自言自语：安静！安静！这世界现在不是完美了吗？我怎么了？……我怎么了，听！时光飞走了吗？我没跌倒吧？我没跌进——听！——永恒之井吧？我怎么了？安静！刺穿我的心了——哎呀，刺穿我的心！啊，如此幸福，如此痛快，心，碎吧，碎吧！什么？世界不是完美了吗？不是圆的、成熟的吗？啊，黄金圆环——它飞向何方？

"黄金圆环"具有两重含义：它是永恒复返的象征，无限的世界的标志，这个世界没有理由或原因地永不停息地在自身内旋转，一次又一次地吞噬自己并诞生自己。对扎拉图斯特拉来说，完美就是已经达到完全的自我满足，"黄金圆环"就是对这一完美的赠礼之环。这与《神曲》还有相当的距离，但毕竟接近了《神曲》，这点值得注意。但丁甚至也在圆环的象征中看到了圆满的目标，当然，在基督教三位一体的意义上，这一圆环一分为三：

在那高光之深沉灿烂的本体里，我瞥见三个圈子，是三种颜色而一样大小；一个似乎是别个的反射，好像一虹被另一虹所反射的模样，而那第三个似乎是被这个和那个所鼓动的火。(《天堂篇》，第33章，115—20)

[66]这种一致甚至延伸到幻想性睡眠的主题，只是对《神曲》来说，收获的时刻不是扎拉图斯特拉的入睡时刻，而是醒来的时刻。在这一意义上，但丁最后一段上升的引导者——神秘者伯尔纳宣布：

但是，因为你昏睡的时间将过了，此处不得不加一

> 句点，一如好裁缝不得不对于他的布匹加以剪裁。
>
> 让我们转眼看那原始爱，你尽你的眼力，看入他的光辉吧。(《天堂篇》，第 32 章，139—44)

决定性的不同就在于入睡和醒来的区别。在尼采那里，仅仅作为一种可能性被瞥见的、一边显现一边消失的东西，在但丁那里，则以一种财产的形式得到了保证，人们一旦被它唤醒时，就拥有了这一财产。为了更清楚地说明上述区别，我们也许可以联系到奥古斯丁及其思考：在其母亲去世前不久，奥古斯丁与她在奥斯提阿(Ositia)有过一次谈话，在这次谈话中，奥古斯丁看到了某种幻象，并对这种幻象进行了思考；奥古斯丁激动地(modice toto ictu cordis)谈到永恒智慧(aeterna sapientia)的领域——一条其短暂一如其狂热的道路。回顾这一段经验，奥古斯丁自问道：

> ……假如这种境界可以持续下去，所有其他截然不同的境界被全部拿走，并让看到这一境界的人彻底被内心的欢乐占领、吸收和包裹，以至于他的生命如果永远都像我们所渴望的这理解的时刻一样才好——这不就是所谓"进入主的乐境"吗？[①]

奥古斯丁希望关于神秘合一的迷狂体验能持续存在，但这种持续存在在时间中是不可能实现的，奥古斯丁也只是把它当

---

① 卷九；这段以及后面的引文分别采自 Sheed 译本，页 201、200。关于奥斯提阿幻象的解释，参拙著中的有关讨论：《神学语言理论和诠释学》(*Theologische Sprachtheorie und Hermeneutik*, Munich: Kösel, 1970)，页 59 以下，页 381—85；拙著广泛讨论了《神曲》的各种不同主题。

作一种假设提出来;在但丁那里,这种持续存在则是已经被给予的,因为当时,他像被一道闪电照亮一样瞥见了人的面容与上帝的三位形象的同一,此时,他处于无时间性的时刻:

> 像一个几何学家,专心致志于测量圆周,可是没有结果,因他也许会想,这是因为缺少它的原理;
>
> 我对于那新见的景象也是如此;我愿意知道一个人形怎样会和一个圈子结合,怎样他会在那里找到了地位;
>
> 但是我自己的翅膀不能胜任,除非我的心灵被那闪光所击,在他里面我的欲望满足了。
>
> 达到这想象的最高点,我的力量不够了;但是我的欲望和意志,像车轮转运均一,这都由于那爱的调节;是爱也,动太阳而移群星。(《天堂篇》,第 33 章,133—45)

[67]这种异象不允许那看到异象的人回落到他已经越过的水平,正如其对象,太一(the Eternally One),永远不会重新隐退到众多的凡俗事物背后。奥古斯丁则与此非常不同,他在短暂地接触到智慧的王国之后,又疲倦地重新没入他所由之开始的凡俗事物中:

> 然后,我们相与叹息,留下了"圣神的鲜果",回到人世语言有起有讫的声浪之中。但是,哪一种言语能和你常在不灭、无新无故而更新一切的"道"、我们的主相提并论呢?

更仔细地检视一番，就会发现，这也是扎拉图斯特拉的处境。毫无疑问，对扎拉图斯特拉来说，时间首先——借用“正午”一章中的说法——沉入到“永恒之井”（洛维特语）之中，以至于似乎永久存在被可靠地给予到当下的瞬间，一种预期的永恒的nunc stans[定在此刻]已经获得。[1] 但是，扎拉图斯特拉对时间的具体经验把这一印象相对化了。扎拉图斯特拉只有在进入睡眠的几乎无时间的时刻之时，他才能达到“超时间的时刻”这一目标。因此，扎拉图斯特拉仍然连结者一个伟大无疑但最终并没有被同化的潜在存在：“查拉图斯如是说，从树边的休息处站起，宛如从怪异的陶醉中醒来。”（Karl Schlechta，《尼采的伟大正午》，前揭，页71）

在因果联系上，与这一差别相关，除了奥古斯丁的上述主题外，还有另一个单个的主题，我们最后也许应该提一下。这个主题主要是不要回头的警告，早在俄尔甫斯神话中就为人所知，也反映在耶稣对其门徒的训示中。耶稣的一位未来弟子希望在最终成为耶稣的弟子之前辞别家人，就来求问耶稣，耶稣就回答道：“手扶着犁向后看的，不配进神的国。”（《路加福音》9：62）——这一训诫要求绝对投入，绝对献身，其正面含义在此得到了充分的体现。在但丁的诗作中，这一主题出现过两次。第一次出于贝雅特丽齐之口：她那星光一样明亮的凝视震动了维吉尔，于是就以“一个天使的声音”劝说维吉尔去帮助一个迷失在森林峡谷中的人：

---

① Karl Löwith，《世界历史和救赎历史：历史哲学的神学前提》（*Weltgeschichte und Heilsgeschehen: Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie*, Stuttgart: Kohlhammer, 1953），页198以下，Hermann Kesting 英译，名为 *The Meaning of History*（《历史的意义》）。

> 我有一个不幸的朋友,他徘徊在荒漠的山林,正在惊慌失措,进退两难之境,我恐怕他要迷途更远,因为我在天上得着他的消息或许太迟了。(《地狱篇》,第2章,62—63)

关于这一主题,第二个核心事件是通往净界之路入口的那位天使守卫的话,这守卫用他的剑尖在所有进入者的额头上刻上他们罪的七重标记(seven-fold sign),并告诫他们无论如何不能向后看:

> 于是,他把那神圣的[68]门推开,说:"进去吧!但是,我叮咛你们:向后看的,立即身在门外。"(《炼狱篇》,第9章,130—32)[①]

在尼采那里,似乎缺少这一主题,不过,尼采未刊文稿中的一条笔记除外。在这条笔记中,尼采几乎以标语的方式写道:"前提:勇敢,耐心,不回头,不热心前进。"(W,III,896)对此,他以一个nota bene[注意!]的方式补充说:"扎拉图斯特拉出于他的丰富,通过讽刺性模仿(parodistically)反对所有过去的价值。"这则笔记表示,借助讽刺性模仿,我们可以逃脱那种将我们拉回去的力量。但是,如果真的如此,那么,其反面,即同情,本质上则完全是一种向后转并生活于回忆之中的思想方式。如果我们追随这一猜想所指示的线索,如果我们这样去寻找那假名为"同情"的"遗失"主题,我们很快就会找到"莫向后看"这一主

---

① 参拙文《忏悔的图象:对但丁〈地狱篇〉的研究》(Bilder der Buße: Betrachtungen über Dantes Purgatorio),载*Wort und Antwort*, 14(1973), 33—42。

题：在《扎拉图斯特拉如是说》中，纵横交错的思想线索会合到一起的地方，同时又向一个新的可能开端敞开自己的地方，我们找到了这一主题，也就是说，在最后一章“征兆”中找到了这一主题。这一章又一次提到了充满伟大含义的石头，让人立刻就想到了“离苏莱不远的金字塔岩石”。扎拉图斯特拉在这里领悟了其“最后的罪”，领悟了将他与更高的人联系在一起的同情的纽带；这些更高的人就是他已经超越并抛弃的价值的代表，而这一同情的纽带像铅锤一样挂在他身上，限制扎拉图斯特拉向上的最后飞行：

> 扎拉图斯特拉再度陷于沉思，又在巨石上坐下，默想着，复又突然跳将起来。“同情！同情更高级的人！他叫起来，面孔变成了紫铜色。”好吧！这……自有其时！我的痛苦和我的同情——这算得了什么！我追求幸福吗？我只追求我的事业！……这是我的早晨！我的白昼开始了：升起吧，升起吧，你，伟大的正午！”[①]

用简单的话说，这意味着，扎拉图斯特拉拒绝同情，以便完全成为自己，因为在尼采看来，同情是一种浪漫而破产的二流生存，以一种以未解决的、因而致命地纠缠在一起的奔走斡旋为特征。[②]

由于以获得完整整体性为目的，这一主题触及到另一个主题；在这另一个主题上，但丁的思想和尼采的思想之间无疑只有

---

① 关于这段话，参 H. M. Wolff，《尼采：走向虚无之路》(*Friedrich Nietzsche: Der Weg zum Nichts*, Bern: Francke, 1956，页 209－23。

② 详参我的探讨：《神学和无神论：一个神学悖论的开端》(*Theologie und Atheismus: Anstöße zu einer theologischen Aporetik*, Munich: Kösel, 1972)，页 27 以下，页 55－64。

部分的一致。这部分的一致甚至也是有条件的：就尼采来说，只有把他放在他对莎乐美的一个评论的脉络中比较这一主题，这种一致才比较明朗。[69]尼采给加斯特写过一封信，介绍莎乐美。在这封信中，尼采写了如下评论："她敏锐如鹰，勇猛如狮，但终究是一个女里女气的孩子，也许活不不了多久长。"（1882 年 7 月 13 日信）而在扎拉图斯特拉"论三种变形"的讲辞中，同一系列的比喻重新出现在了有关段落，只是前几个词稍作修改。[①] 这一系列比喻是扎拉图斯特拉对一系列主题的暗示性解释，它建立在一个上升的等级阶梯的基础上，从"骆驼"和"狮子"的比喻上升到"孩子"的比喻："骆驼"代表他律，"狮子"表示自主，二者都是初级阶段；"孩子"则象征一种无可怀疑的独立的自我意识、一个最终目标。"孩子"是一个纯粹人类学的概念，在但丁那里，则有一个特别基督学（Christological）味儿的概念与之相对应，这一概念决定了这种对应只能是片段性的。在《炼狱》第 31 章，来世的漫游者看见（反映在贝雅特丽齐摘去面纱的眼睛中），格利丰（griffin）拉着教会之车，展现了双重形式——狮子一样的身体和攀登天庭的翅膀，象征着基督：神－人（the God-Man）：

> 像太阳反射于镜子里一般，那两重性格的怪兽也从贝雅特丽齐的眼睛里反射出来，一时为这种形状，一时又为别种形状。
>
> 请想想看，读者诸君！那时怪物一动不动，而他的形象却变化不息，这个岂不是很可惊奇的吗？（《炼狱

① 参 Karl Löwith，《尼采的同一物的永恒复返哲学》（*Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*，Stuttgart：Kohlhammer，1956），页 28 以下；亦参氏著，《世界历史和救赎历史》，前揭，页 190 以下；尤参拙著，《"上帝死了"：尼采对基督教意识的毁灭》，前揭，页 171 以下，页 239 以下。

篇》,第31章,121—26)

按照莱昂哈特对这段文字的解释,对但丁来说,怪物格利丰的形象反映在贝雅特丽齐星星般明亮的眼睛中,分离为两个内在地互相纠缠的两个方面,因此,一会儿这个方面占优势,一会儿另一个方面占优势:鹰的方面指向基督的神性,而狮的方面代表了主的(His)绝对人性(Leonhard,《但丁》,前揭,页130)。如果将幻象的载体(即贝雅特丽齐的反射之眼)补充进来,原初的二元性就会最终在一种三元组中得以完全,当然这三项并不同等。从这一过程得出的结果肯定不像尼采的上升模式,倒不如说正好相反,它形象地表达了一种下降(condescension),在这一下降中,神-人不可理解的神秘被翻译成那些反映在贝雅特丽齐眼中的可变形象。此外,事实上还存在着一种主题之间的联结:在此,贝雅特丽齐的眼睛像"镜子",与此类似,在扎拉图斯特拉的比喻和意象中也出现了"持镜的孩子"。扎拉图斯特拉一天早晨醒来,怎么也想不起来梦见了什么,就自问道:"是什么东西在梦中把我惊醒?是不是有个持镜的小孩走到我面前了?"(Z,II,"持镜的孩子")

[70]只有在幻像的继续中,扎拉图斯特拉与但丁之间的这种一致才充分展现出来:扎拉图斯特拉在孩子的镜中认识到自己学说所面临的危险,但丁在可怕的意象中看到了教会所面临的危险——被法国君主所压倒。尽管如此,我们还是可以看到很多明显的共同之处,据此可以谈论一种真正的对应。我们几乎不用强调,这一对应的范围包括全部主题组(motif-groups)。由于镜子这一共同成分,尼采的系列形象中最高阶段极其密切地平行于但丁的构形(configuration),因此,在这两人之间,似乎盛行一种真正的对应,尽管这种对应很难从理性上得到证明。

或者，在一道突然的洞见之光中，显示了尼采的无神论与基督教信仰之间隐秘的结构关联？甚或，但丁的拯救概念（反映在贝雅特丽齐的凝视中）在此是否可能回答扎拉图斯特拉的最高象征（即“孩子”）所提出的问题（孩子恰恰是在其无可置疑的自足性中提出了问题）？

初看起来，比较尼采和但丁会显得很危险，尽管如此，根据这一简短的研究，仍可令人信服地举出诸多明显的类似之处。全面详尽地对各个主题比较一番，毫无疑问会提供更多例证，但也不会有太多收获。因为我们做结论时，应该注意具体情况，这样，有关结果同样会因为具体情况而相对化；我们必须认识到，事实上，被证明的联系仅仅是一种插曲性和过渡性的关联。这与《扎拉图斯特拉如是说》孕育和产生的时期有关，自此以后，尼采与但丁之间的分歧则日益增加。在但丁与尼采的关系中，明确地存在着对立，至少有距离感，如前所引，尼采的未刊文稿已表明这种对立，这一点确定无疑（《生成的无辜》II，K，83，§220）。二人共同的因素仅限于（借用尼采致加斯特的一封信[1879年9月11日]中的说法）“生命的中点”这一段时间。从实质上来说，这种共同因素是对相同困境的一种忍受和创造性的掌握：在同样的语境中，尼采把这种困境描写为一种“被死亡所包裹的存在”；但丁也正是在这种困境的逼迫下，在其作品的开头写下了忏悔之词：

> 当人生的中途，我迷失在一个黑暗的森林中。
>
> 要说明那个森林的荒野、严肃和广漠，是多么的困难呀！
>
> 我一想到他，心里就起了一阵害怕，不下于死的光临。（《地狱篇》，1—7）

悲剧的结构与绘画艺术

黑斯特(Marcus Hester)

[71]我的目的是分析《悲剧的诞生》中描述的悲剧结构,并试图表明,尼采如何本来可以利用他的远见卓识,发展一些能用来分析具体绘画的语言。因此,我的基本论题来自《悲剧的诞生》,但我以为,该著作与后来的著作之间存在着连续性。首先,我们必须问:何为"狄俄尼索斯式的"(the Dionysian)或"阿波罗式的"(the Apollinian)? 他们真的是神吗? 抑或仅仅是不同心理冲动(psychological drives)的典型表达? 尼采自由地置换它们所修饰的东西,这就给人造成了困惑。不过,在各种不同的形式下,我们都看到,Trieb[冲动]是一个基本成分。狄俄尼索斯和阿波罗主要是艺术冲动,希腊之神不过是这些基本冲动或能量(energy)的象征或典型表达。阿波罗代表个体化的冲动(the drive to individuation),代表设立界限(set boundaries)的冲动——在均衡、协调、适度和狂狷之否定等希腊伦理概念中,这一点至关重要。个体化冲动表现在造型描写中,或表现在其他视觉描写中,比如表现在梦像中。狄俄尼索斯代表了融合和合一的冲动,可以比之为沉醉(intoxication)。关于这些冲动的性

质,其他人已有充分揭示。[①]

必须预先强调指出的另一点是,尼采在解释悲剧或其他艺术时,随心所欲地从解释对象的一个范畴或类型转移到另一个范畴或类型。尼采显然以为,这种二元冲动可以不同的形式出现在诸范畴中,甚至可以跨越这些范畴。[②] 为了说明这种转移,我们不妨看看下面的例子:普罗米修斯和俄狄浦斯(Oedipus)等形象是狄俄尼索斯的不同显现(GT, § 10);考夫曼(Kaufmann)以为,安提戈涅(Antigone)是阿波罗,[72]卡珊德拉(Cassandra)是狄俄尼索斯(《尼采基本读本》,前揭,页 47 注)。比人物范畴内部转换更激进的是跨范畴的类比。有一些整体性的艺术,与其他艺术相比,它们是狄俄尼索斯式的或阿波罗式的。绘画是阿波罗式的,音乐是狄俄尼索斯式的(GT, § 1)。但是,在一种主要是阿波罗式艺术——如绘画——的各种实例中,有些是阿波罗式的,有些则是狄俄尼索斯式的。拉斐尔是狄俄尼索斯式的。莫扎特可能是阿波罗式的。多利克风格(the Dorian mode)肯定是阿波罗式的(GT, § 2)。一种与其他艺术相比主要是狄俄尼索斯式的艺术,可能包含着与其他实例相比是阿波罗式的实例。此外,在被看作一个整体的某一媒介中,阿波罗和狄俄尼索斯两个方面都可以明显体现出来。乐曲的音调和旋律

---

① Rose Pfeffer,《尼采:狄俄尼索斯的门徒》(*Nietzsche: Disciple of Dionysus*, Lewisburg, Pa.: Buckell University Press, 1972)。由于尼采著作有多种版本,为了方便,除非需要作出更详细的说明,我只注出有关章节条目。除特别注明者外,所有译文均据 Walter Kaufmann 的《尼采基本读本》(*Basic Writings of Nietzsche*, The Modern Library, New York: Random House, 1968)、《袖珍版尼采著作》(*The Portable Nietzsche*, New York: Viking, 1954)、(与 R. J. Hollingdale 合作)《权力意志》(*The Will to Power*, New York: Vintage Books, 1968)。

② 这里,他受到诸神之自由转换的观念的影响(参 GT, § 10)。从中也可以看到他后期这些观念的端倪:即能量、冲动或力量能够在不同形式中表现自己。升华了的性能量可以涌入一种明显非性欲的管道,如艺术创造。狄俄尼索斯类型的或阿波罗类型的事物之自由转移的一个最后因素是极性概念的用法所固有的。

是狄俄尼索斯式的。乐器中，甚至也有些是阿波罗式的(竖琴)，有些是狄俄尼索斯式的(横笛)(GT，§2)。大体上说，在单独一件艺术作品中，尼采往往援引一种狄俄尼索斯式或阿波罗式的成分或特性。同一门艺术中，各种不同实例互相之间又有狄俄尼索斯式或阿波罗式之别。(荷马是阿波罗式的，阿尔基洛库斯[Archilochus]是狄俄尼索斯式的。)最后，相对于其他艺术来说，同一门艺术有时是狄俄尼索斯式的，有时是阿波罗式的。在不同的形态、具体艺术作品和整个类型的比较过程中，存在着一种自由的流动。关于这些移形换影(transformation)，尼采只有寥寥提示，我们只能简单地说，尼采认为艺术能量可以在诸范阻畴之中和诸范畴之间随心所欲，自由流动，得其所哉(equivalences)。至于这些"所"何以成其为"所"，他没有给出任何解释。但我们必须补充说，迄今还没有任何人能解释这些重要的跨越广大范畴和种类的协同现象(inter-category and inter-art resonnances)。本文探讨的只是少数几个转换。以上是一些预先说明，现在，我开始转向我的主题。①

---

① 狄俄尼索斯冲动和阿波罗冲动在非常不同类型的事物之间自由变形，因此，对于它们如何相互联系这个问题，无法给出一个固定不变的回答。具体言之，如果说的是悲剧中的狄俄尼索斯成分和阿波罗成分，那么，二者之间的关系将非常不同于狄俄尼索斯人物与阿波罗性格之间的关系。性格之间互相作用(interact)，这种互相作用产生事件(action)。而歌队作为一个狄俄尼索斯成分，将自己放射为阿波罗视象(Apollinian imagery)。"狄俄尼索斯"和"阿波罗"作为形容词修饰的东西是至关重要的，当"狄俄尼索斯"在这里修饰一种东西，在另一个地方又修饰一种非常不同的东西(例如，狄俄尼索斯歌队之不同于卡珊德拉的狄俄尼索斯性格)，狄俄尼索斯和阿波罗的关系也迥然不同。换言之，当狄俄尼索斯冲动变形为一种不同的东西，这种东西或这类东西不能被这冲动完全改变的自身惯性仍然存在。一种冲动在某种程度上被拉进了它在其中显现的东西的自然轨道。一个形容词限定一个名词，但它没有消除名词的自然本性。一支狄俄尼索斯歌队与一种狄俄尼索斯性格是两种非常不同的东西，而一支狄俄尼索斯歌队与舞台的阿波罗成分的关系非常不同于一种狄俄尼索斯性格与一种阿波罗性格之间的关系。许多尼采研究者假定——我认为这假定是错误的——，可以在狄俄尼索斯和阿波罗之间指定一种关系。

悲剧的结构

在探讨悲剧的诞生或起源时,尼采既探讨了悲剧的成分(elements,诸如与舞台相对的歌队)的起源,也探讨了这些成分所再现(represent)或表现(show)的内容。[73](这里的区分不是通常的形式和内容的区分,而是结构和内容的区分)。不仅悲剧成分之一即歌队来源于狄俄尼索斯,而且萨图尔(satyr)歌队也有一种狄俄尼索斯性格。同样,阿波罗是舞台成分的来源,但是,在舞台中得到再现的既可以是阿波罗式的内容,也可以是狄俄尼索斯式的内容。有时,尼采指的是一种狄俄尼索斯式的或阿波罗式的悲剧成分或组成部分,有时,他指的又是有关成分的内容具有狄俄尼索斯式的或阿波罗式的特性。不过,我们将会看到,并不是不能把这两重意义层面协调起来。

所谓"悲剧的成分"(element of tragedy),我指的是一种功能性的组成部分或作用角色,正如观众、歌队和舞台乃是一些功能性的组成部分一样。悲剧的成分是悲剧整体的一些组成部分。尼采自己有时提到狄俄尼索斯部分或阿波罗部分(Teile)(GT,§9)。一般而言,作为一个二分式思想家(dichotomistic thinker),在尼采看来,构成悲剧的所有丰富成分(观众、歌队、音乐、诗歌、舞蹈和形象)都可以划分为两个基本部分,不用说,尼采给这两个部分分别贴上了狄俄尼索斯和阿波罗的标签。

> 相应地,我们在悲剧中也看到了一种全面的风格对立:语言、情调、灵活性、说话的原动力,一方面进入狄俄尼索斯的合唱抒情,另一方面进入阿波罗的舞台梦境,成为彼此完全不同的表达领域。(GT,§8)

然后，尼采立即开始以一种非常基本的模式来思考这两部分，我把这种模式称为自我-对象模式(he self-object model)。[1]自我是经验的中心，是经验世界的活动着的中心，是现象世界拱卫环绕的一个点(GT，§5)。这一世界中心的对象包括所有种类的意识对象：从经验现实(empirische Realität)，到表象(Vorstellung)、表象(Schein)、图象(Bild)、梦象(Traum)，五花八门，应有尽有。在此，可以看到康德-叔本华思想路线对尼采的影响。后来，尤其在胡塞尔那里，这一点得到了另一种形式的表达：所有精神活动都是意向性的，每一个精神活动都有其特有的那种对象，[2]对每一个 noesis[认识活动]来说都存在着一个 noema[认识对象]。

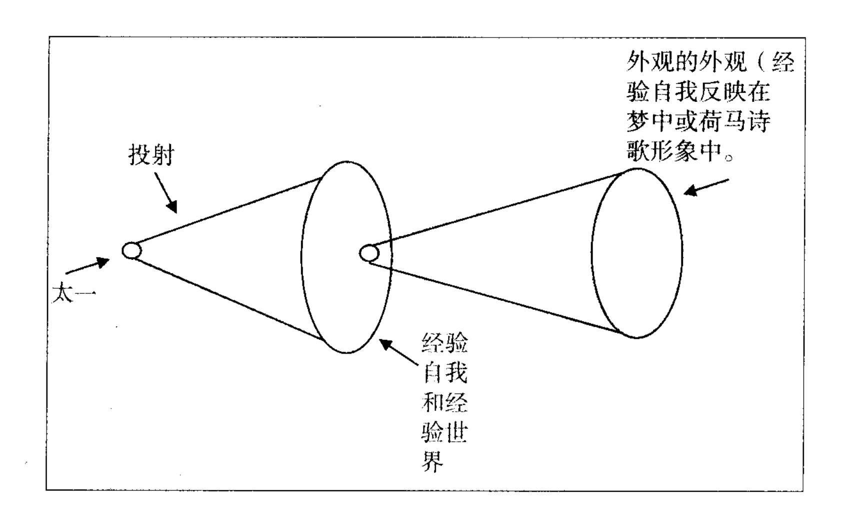
[74]我们也许可以用下图表示阿波罗式的自我-对象模式(图一)：

我所谓"投射"(projection)，指的是一种根本性的但绝对不可触知的东西(原始自我)造成或投射一种不那么根本的、虚幻的现实，比如现象、梦境或幻觉(参前页注 1)。经验自我是原始自我(Ur-Eine，太一)的一个投射，而幻想世界是被投射的经验

---

① 严格来说，存在着几种自我-对象模式，本文后面描述了其中的两种。此外，我认识到，后期尼采反对将自我实体化，我这里使用这一术语只是为了在语法上更方便。尼采后来转向了一种我所谓的能量-对象模式，这一能量-对象模式表明了权力意志的基本结构。自我-对象模式以许多方式预示了能量-对象模式，我有意将二者平行并置。尼采后来拒绝《悲剧的诞生》的某些浪漫调子和其中偶尔表达的弱悲观主义(the weak pessimism)。尼采与瓦格纳的决裂也导致了他修改了"天才"概念以及修改了与天才概念相联系的"灵感"概念(我们在下面将考察这一概念)。参 J. §188；MA，I，4，§155，156，163—65)。但我认为重要的是，应该强调指出，自我-对象模式预示了权力意志的基本结构。

② Edmund Husserl，《观念：纯粹现象学通论》(*Idea: General Introduction to Pure Phenomenology*，W. R. Boyce Gibson 译，London: George Allen and Unwin，Ltd.，1958)，页 116 以下。

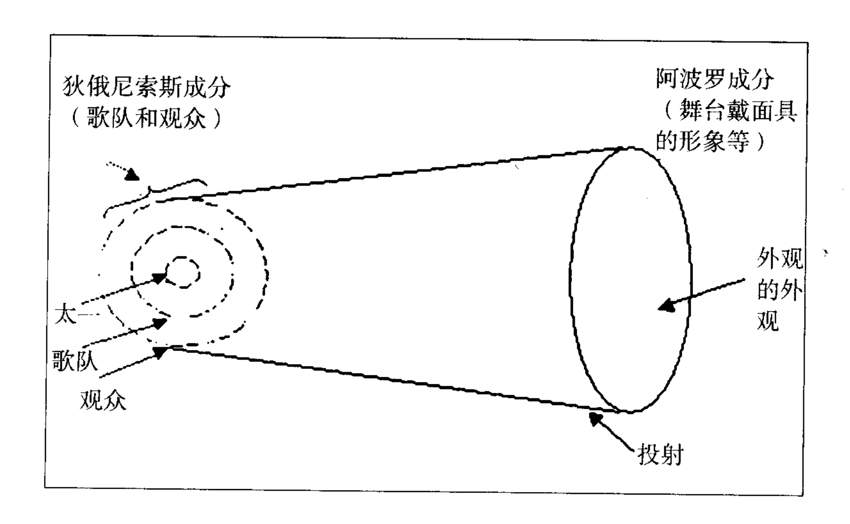


图一

世界的一个反映。正是(在图二中被简化的)这一基本模式渗透于尼采对悲剧结构的理解中。此外,非常重要的是,尼采常常用狄俄尼索斯和阿波罗这两个基本概念分别指称作为这一模式的组成部分的自我和被投射的形象,而不是指被再现的内容。狄俄尼索斯代表原始自我,阿波罗代表与原始自我不同的被投射世界。我认为,狄俄尼索斯和阿波罗的这一特定意义,在尼采研究文献中一直没有得到足够的强调。

在一种迷狂状态下(比如在悲剧中),观众在歌队的激动下,超越或阻断了最初的反思(经验的自我和世界)。观众忘记了自己日常的角色和面貌,也忘记了其他观众日常的角色和面貌。一个神秘的、统一的自我形成了,这一自我随即在阿波罗式形象中释放自己(GT,§7、8)。更严格的自我-对象新模式如下(图二):

[75]具体就悲剧的诸成分来说,尼采认为,萨图尔歌队和观众,通过诸如狂热的狄俄尼索斯颂歌、音乐、姿势、舞蹈和歌咏等唤起迷狂刺激,而变成了一种自我。观众被卷入萨图尔歌队的迷



图二

狂(ecstasy)中,个别的成员在一种神秘的合一中克服了他们的个别性。他们感到了互相之间的同一以及和歌队的同一。同时,表演者的感知能力(the actor's sense)也发展起来,借助这种感知能力,表演者理解了每一个姿势、面部表情的含义,理解了人物塑造的全部意义(GT,§2,8)。一种神秘的统一体就这样形成了,这个统一体就是一个有所瞻望和有所感知的自我的自我等同:

> 在这种魔变状态中,狄俄尼索斯狂欢者把自己看成是萨图尔,而作为萨图尔他又看见了神,也就是说,他在他的变化中看到了一个身外的新幻象,作为他自己的状态的阿波罗式的完成。……根据这一认识,我们必须把希腊悲剧理解为不断向一个阿波罗形象世界迸发的狄俄尼索斯歌队。(GT,§8)①

① 我想强调的是,"对象"在这里不是指意图或事物,而是指意向性对象,正如一个Bild或意象(image)是一种做梦状态的对象。

毫无疑问,阿波罗形象就是这一迷狂的集体自我(group self)所关注的对象。在真正戏剧出现前的最早形式中,观众在幻想和出神状态为自己提供他们各自私有的阿波罗形象。

> 但是,我们现在却认识到:舞台还有情节,一开始不过被当作幻象,只有歌队是唯一的"现实",它从自身制造出幻象,用舞蹈、声音、言词的全部手法来谈论幻象。(GT,§8)。

后来,随着最早的真正戏剧的出现,狂欢者将他们的迷狂状态倾注在一个戴面具的现实的狄俄尼索斯身上,这个狄俄尼索斯以有形的方式出现和作为阿波罗的舞台情景发挥作用。狄俄尼索斯以阿波罗的形式出现,即是说,他以视觉形象的方式出现。[1] 由于演员那充盈的认识能力,观众和歌队理解了神的所有姿势和表达。而他们的迷狂状态,正如我们将要看到的,将戴面具的笨重形象转变为一种新的现实。

被再现(represented)或表达(shown)的内容可以分别是阿波罗式的或狄俄尼索斯式的(我稍后将回来讨论再现和表达之间的区别)。音乐可以表明一种类似阿波罗性格或类似狄俄尼索斯性格的性格。舞台上的形象也可以代表狄俄尼索斯;形象的内容是狄俄尼索斯式的,即便它作为一种成分是阿波罗式的。

---

① 这并不必然意味着狄俄尼索斯看上去就是狄俄尼索斯的样子(Dionysian-like)。可以扮演一个狄俄尼索斯的视觉再现,比如萨图尔,结果,虽然看上去是一个萨图尔,但是,声音、姿势和气氛的节制和雕琢却都是阿波罗的。当然,一个狄俄尼索斯再现同样可以有一种狄俄尼索斯派头或气氛,最伟大的悲剧无疑具有对可辨认形象的多重强化,具有形象的气氛和暗示性氛围。这种多重强化,当象征力量的全部范围得到考察时,将会更清楚地表现出来。

[76]同一出戏剧中，一个人物可以代表狄俄尼索斯，而另一个人物可以代表阿波罗。而悲剧的成分或功能组成部分，当然可以与内容统一起来。歌队毕竟不仅是狄俄尼索斯成分，而且也表达狄俄尼索斯特性。阿波罗成分不同于歌队，歌队是一种狄俄尼索斯成分，表达的也是狄俄尼索斯特性；可以说，阿波罗成分更为面向内容。没有什么东西不能加以表达，哪怕是狄俄尼索斯。尼采似乎确实相信，舞台表达阿波罗式的内容，但不仅仅是阿波罗式的内容。[①] 另一方面，萨图尔歌队不那么面向内容；它创造了一个迷狂的自我，将观众裹挟进去；它歌唱着、咏叹着、舞蹈着狄俄尼索斯的智慧或内容；它不用视觉形象表达狄俄尼索斯的智慧。在各种研究文献中，已经详尽而恰当地讨论过了阿波罗式和狄俄尼索斯式内容的含义，因此，我还是回到我的主题：悲剧的结构。

自我-对象模式得以运行，需要一个机制，这机制非常重要。尼采显然相信，狄俄尼索斯具有一种因果上的优先性。关于这种优先性，有各种不同的表述：其一、存在着真正的投射性关系（如图所示）。狄俄尼索斯迷狂最初独自地产生了形象。在狄俄尼索斯崇拜的最早阶段，神的视觉形象犹如梦、醉、悲哀或残忍迷狂中产生的个人幻象。阿波罗成分是个人的、主观的，是狄俄尼索斯迷狂所引起的。（与这一因果优先性平行的是，尼采后来宣称，自我意识到的动机仅仅是一个结果，是权力意志的一个副现象。参 WM，§666，674；GM，II，§12）对于迷狂状态来说，如何可以确信，狄俄尼索斯状态的阿波罗完成是真实的？如何可以确信，关于神的形象不是纯粹个人性的而与神无关？

---

① 我认为，尼采没有使用 apollinische Weisheit[阿波罗的智慧]的说法，但他确实认为，悲剧具有阿波罗的内容以及狄俄尼索斯的智慧。

尼采的立场，我称之为自动论论点(automatism thesis)的立场。这种论点认为，人在一种迷狂或出神状态下(比如在睡觉时)，所看到的形象比在经验和清醒状态下所看到的形象更真实地反映着真正的自我。后来在弗洛伊德那里，在超现实主义艺术和自动艺术(automatic art)中，这个论点当然很重要。关于这一论点，尼采最直接的陈述如下是：

> 在生存的两半中，即在醒和梦中，我们往往看前者无可比拟更可取、更重要、出色、值得过甚至是唯一值得去过的生活；但是，我仍然主张，不管表面上看来多么荒谬，就那一我们身为其现象的神秘存在基础来说，梦恰恰应该受到人们所拒绝给予的重视。(GT，§4)

尼采显然认为，梦不受拘束，因而更真实地反射出了一种普遍的狄俄尼索斯式自我。

尼采在关于艺术迷狂的下述描述中甚至更直接表明了一种自动论：

> [77]某些感官**极端敏锐**，所以它们理解一种非常不同的符号语言——以及创造一种这样的语言——这种状态似乎是大量神经官能症的一个组成部分——；极端的灵活性转变为极度的交流渴望；知道如何创造符号的所有存在都有言说的欲望——；一种好像要通过符号和姿势摆脱自己的需要；通过千百种言说手段谈论自己的能力——一种爆炸状态。首先必须把这种状态设想为力图用各种肌肉动作和所有类型的运动来摆脱内在紧张状态之充盈的一种强迫和驱动，然后设

> 想为这种运动与内在过程(形象、思想、渴求)不自觉地并驾齐驱,——作为整个肌肉系统在内在强大刺激冲动推动下的一种自动做工——;没有能力阻止反应;制动系统好象被悬置起来了。(WM,811)

在此,尼采清晰地陈述了自动论的论点。不过,在这里,自动论论点看起来似乎是指,在诸如思想、形象、欲望、姿势和活动等各种不同象征领域之间的存在着一种自动关联。尼采也许没意识到,意象的、观念的和血管的这种自动关联论乃是波德莱尔(Baudelaire)的一个主要思想,这种思想也许来自爱伦坡(Poe),[①]并影响了象征派诗人。[②] 在这段话中,我们也注意到,艺术的迷狂提高了知觉能力,灵敏的知觉能力是一种接受行为,而不是一种主动的投射,我们很快就会回到这一观念。

正是由于这一直接的投射,抒情诗人才得以避免简单地沉溺于自己的中主观幻想之中:

> 艺术家在狄俄尼索斯过程中放弃了他的主观性。现在,向他表明他同世界核心相统一的那幅图画是纯粹显现的一个梦境,通过这一梦境,原始冲突、原始痛苦以及原始快乐都变成可感知的了。抒情诗人之"我"

---

① Edgar Allan Poe,1809—1849,美国小说家、诗人、批评家、象征主义的先驱。波德莱尔深受他的影响,并将他的许多作品翻译成法文出版。坡一生穷困潦倒、酗酒赌博,以卖文为生,四十岁时孤独地死去。"死"与"美"是他的所有作品的主题。他也强调诗歌的非功利性和形式美。所有这些都影响了后来的象征主义文学。——译注

② Charles Baudelaire,《巴黎的艺术:1845—1862:沙龙和其他展览》(*Art in Paris: 1845—1862: Salons and Other Exhibitions*, Jonathan Mayne 编译,London: Phaidon Press, 1965),页 51、142—43、155—58。

> 的呼喊来自存在的深渊；现代美学家所谓抒情诗人的“主观性”只是一种虚构。(GT, § 5)

阿尔基洛库斯(Archilochus)并非只是在表达其主观幻想的私人世界。[①] 在一种迷狂状态下投射出来的形象恰恰反映了世界的核心。被反映的自我不是经验的自我，“而是那个唯一的、真实存在的、永恒的、立足于万物之基础的‘我’，抒情诗人通过它的映象洞察事物的根本基础”(GT, § 5)。无疑，尼采会说，狄俄尼索斯狂欢者在其幻觉中同样表现出这种主观性的缺失。要预先分析种种象征性力量：狄俄尼索斯式迷狂窥见了普遍自我(universal self)，由此释放出舞蹈、音乐、诗歌和姿势的象征力量，这种力量具有跨主体的意义。如果形象不反映实在，它就不能被称为狄俄尼索斯状态的完成。狄俄尼索斯具有因果优先性，能够控制形象，正因此，人们才可以说：“必须把希腊悲剧理解为[78]不断向阿波罗形象世界迸发的狄俄尼索斯歌队。”(GT, § 8)形象不是纯粹的幻想，而是“狄俄尼索斯洞见的阿波罗体现……”(GT, § 8)。

其二，虽然如此，我们也必不能过于强调一种自由而自动的投射，因为这种投射只是自我-对象关系(尼采在《悲剧的诞生》

---

① Archilochos，公元前 7 世纪中叶的希腊抒情和讽刺诗人。他的诗用古希腊语的伊奥尼亚方言写成，有哀歌、颂歌、寓言诗等。阿尔基洛库斯对希腊诗歌作出的最大贡献是发展了短长格诗体(iambicverse)，第一个使用长短句。这种诗体起源于谷物女神德墨特尔的崇拜仪式，风格幽默、活泼。到了阿尔基洛库斯手中又加上了生动的个性色彩、高度的感性和丰富的现实性。他又给这种诗体制定了严格的规则，从而首次使它占据了文学中的一席之位。他的诗语言简洁有力，形象生动，但没有一首完整地保存下来。他对古希腊的诗歌、悲剧和早期喜剧有相当大的影响。古希腊人对阿尔基洛库斯评价很高，将他与希腊诗歌中所有最伟大的诗人荷马相提并论，认为史诗有荷马，抒情诗则首推阿尔基洛库斯。——译注

中提出的）中的一种。第二种自我-对象关系是自我形塑(shapes)或形构(forms)某些材料。我们知道，尼采认为梦不仅是自由投射，而且还是对于知觉提示的一种想象加工，即使在其后来关于梦的理论中，尼采也这样认为。声响、被子压在身上、睡姿等都可以成为梦的原因，虽然梦境颠倒了真实的因果关系，使事情看上去好像是：意象加工是物理提示的原因所在(G,"四个大错";WM,§479)。我们也许应该将这种意象加工中的自我-对象关系描述为一种形塑，这种形塑与我们利用科学概念或其他概念进行概念化时的所作所为相去不远（参 WM,§495、513、602、605、606)。如果对象是一个物理对象或具有其自身惯性的戴面具的形象(masked figure)，这时，我们的期望、愿望、精神机制以及权力意志的其他形式就并不具有一种全然的自由。在形塑关系中，更多的是一种操控(manipulation)，即掌握某一并非完全顺从的材料。

随着真正戏剧的发展，随着戴面具的形象取代个人幻觉，"形塑"遂成为一种比"投射"更准确的描述。迷狂自我的狄俄尼索斯能量所倾注焦点是种种戴面具的形象，但是，这一期待着的迷狂自我具有高度的敏感性，这意味着，这种状态不是一种完全的投射化，而是有所取舍地解读给定的形象。无疑，我们很难内在地说清楚形塑和感觉(shaping and sensing)的这一主动-受动辩证法；不过，我认为，尼采对此有最清晰的论述，见于他对阿德墨托斯(Admentus)的描写：[1]

---

① Admentus，希腊神话传说中的人物。欧里庇德斯根据神话传说创作了关于他和他妻子阿尔刻提斯的悲剧《阿尔刻提斯》。阿尔墨托斯是费赖城的国王，他面临死亡，唯一办法是找人代替他死亡，但虽然他受臣民爱戴，却无人愿意代替他死亡，只有他忠贞的妻子阿尔刻提斯愿意牺牲自己的青春美貌换取丈夫的生命。当阿德墨托斯为妻子举办隆重葬礼时，他的朋友赫拉克勒斯恰好来到，被阿尔刻提斯的事迹所感动，从阴间救回阿尔刻提斯，让她重见世界的阳光，重新站在她心爱的丈夫面前。——译注

> 我们不妨想象一下阿德墨托斯,他日思暮想,深深怀念他那新亡的妻子阿尔刻提斯,殚精竭虑地揣摩着她的形象,这时候,一个蒙着面纱的女子突然被带到他面前,体态和走路姿势都酷似他妻子;我们不妨想象一下他突然感到的颤抖和不安,他的迅疾的估量,他的直觉的确信——那么,我们就会有一种近似的感觉了,狄俄尼索斯式激动起来的观众就是怀着这种感觉看见被呼唤到舞台上的那个他认同其苦难的神灵的。他不由自主地把他心中魔幻般颤动的整个神灵形象移置到那个戴面具形象身上,而简直把后者的实际消解在一种精神的非现实之中。

我们注意到,披着面纱的形象必须在体态上、在走路姿势上像阿尔刻提斯。显然,并非任何一个蒙着面纱的形象都能成为阿德墨托斯迷狂哀伤的倾注焦点。迷狂状态发展了我们的感知能力,使我们更能感知给定对象的意义。歌队提供了某种类似于迷狂的、期待性的精神机制,但这种精神机制出于感知需要而必须在形象中充分地加以再现。

[79]狄俄尼索斯的能量不能在一个不适当的形象中释放自己,因此,我认为尼采会说,一个戏剧家可能会由于人物塑造、演员的姿势、剧情的逻辑等等而归于失败。当然,有以阿波罗形式出现的阿波罗式人物,也有以阿波罗形式出现的狄俄尼索斯式人物;角色一旦没有表达两种基本艺术冲动之一或全部,人物塑造就不可避免地会失败。也可能在其他方面失败:比如,舞台的其他知觉性内容不适合戏剧的意义,我们可称之为感官逻辑(sensuous logic)的失败。尼采在谈论诸个别艺术所特有的“色彩、因果性和速度”时,他指的也许正是这种感官逻辑(GT,

§5)。但是,在主动性和形构性方面,阿德墨托斯极端激动和紧张的精神机制,他渴望看到自己妻子的那种强烈愿望,这些在精神上抓住了演员的形象,形塑这一演员的形象,并使人之确信不疑。(这惊人地类似于尼采后来的视角主义[perspectivism]概念,按照这种视角主义,"原子"之类最基本的科学概念是出自人类权力意志的一些形象和形塑。)

当然,由于引入了实际上戴面具的狄俄尼索斯,由于真正戏剧的发展,人们有可能像艺术家那样,控制想象中阿波罗世界。观众在萨图尔歌队的刺激下,达到一种迷狂状态,仍然赋予形象以实在性和可信性;但是,观众本身不再是完全面的艺术家,不再为其迷狂状态提供自己的阿波罗式完成。戴面具的形象并不是观众随便就可以投射进入的一个空间。但是,即使在真正的戏剧中,激发并释放艺术创造的力量的也是迷狂。现在,艺术家本人在其创造活动中需要激发自己进入一种迷狂状态,这样,他才能够投射和感知其形象的意义,并决定其是否恰当:

> 论艺术家心理。为了艺术得以存在,为了任何一种审美行为和审美直观得以存在,一种生理状条件不可或缺:醉(frenzy)。首先必须通过"醉"提高整个机体的敏感性,然后才会有艺术。各种不同形式的醉都拥有造成这种效果的力量:首先是性兴奋的醉,它是醉的最古老最原始的形式。还有一切巨大欲望、一切强烈情绪之醉;盛宴,竞赛,冒险行为,所有极限运动之醉;酷虐之醉;毁灭之醉;某种天气影响之醉,例如春天之醉,或因麻醉作用而造成的醉;最后,意志之醉,一种压倒性的、高涨的意志的醉。——醉的本质是力的提高和充溢之感。出自这种感觉,人施惠于万物,强迫万

物接受我们的赠礼，强奸万物——这个过程被称作理想化。……处于这种状态的人改变事物，直到它们反映了他的强力——直到它们成为他的完满之反映。这种不得不变得完满就是——艺术。（G，“一个不合时宜者的漫游”，§8—9）

这里描述的艺术家力量明显更像形塑之力和掌握之力，而非投射之力。（严格说来，理想化乃是第三种自我-对象关系，[80]尼采在《悲剧的诞生》中也未能清楚地表述这一概念。不过，尼采把俄狄浦斯和普罗米修斯看作类型，从而也确实模糊地暗示了理想化[G，§10]。）在这里，艺术家有意识地掌握、控制和克服自己的材料。艺术家就像是一个真正热爱自己命运的人，能够给偶然的东西和无意义的东西带来一种有目的的秩序和统一性（参 GM，II，§11，17 以下）。遗憾的是，尼采没有阐明，对一种再现（representation，在再现中，有一种成分与形而上学的实在相符合）的掌控与对物质的掌控，二者之间有什么区别。人们克服物质阻力的方式不同于人们克服一种观念或再现的方式。

其三、最后一种形式的自我-对象关系是：狄俄尼索斯自我给形象注入一种实在感。阿波罗式的意象性手段是对神的反映，它如果脱离狄俄尼索斯状态所浇灌的信念和力量，就会变成了不可信的东西，僵化成历史中的宗教教条。阿墨德托斯的状态把一个戴面具形象的经验实在消解在精神的非实在中。演员和戴面具的形象不再是演员和戴面具的形象。蒙面纱者改变了，进入了一个精神的世界。这里的含义是，戴面具的形象、场景、对话等等阿波罗成分不再只是它们本身，而变成了戏剧小宇宙的组成部分。但人们并没有因此把这些阿波罗成分误认作经

验现实。在此意义上，悲剧有一种悖论性的非实在性，但同时又拥有一种更高的实在性。在经验上，悲剧是不真实的，但在形而上意义上，悲剧又是真实的。感官图象可能像原子的图象一样真实，但却像任何图象一样，人们必须把感官图象当作单纯的图象来热爱，亦即当作一个活跃的、不断变化的实在的一个凝固画面来热爱。“知识和生成互相排斥”(WM, §517)。注意，尼采在此同意柏拉图的观点，认为知识是某种稳定的、固定的东西；不过，尼采当然不同于柏拉图，而与赫拉克利特相同，认为实在就是生成。尼采明确认为，伟大艺术中的形象是在阿波罗的形式下反映了狄俄尼索斯的形而上的实在。(同样，狄俄尼索斯的智慧对阿波罗的内容也不陌生。)①

总之，在自我-对象关系或能量-对象关系中，狄俄尼索斯动力可以将自己投射为一种阿波罗幻觉，或者形塑并改变阿波罗式舞台成分。这里所说的只是诸多能量-对象关系中的三种(理想化可算作第四种)，这些能量-对象关系后来成为权力意志的各种不同形式。能量-对象模式从自我-对象模式演化而来；在我看来，能量-对象模式是权力意志的基本结构。在此我无意证明，[81]自我-对象模式如何演化为能量-对象模式，因为这需要详尽分析尼采的后期著作。我只分析早期的自我-对象模式，同时提示(大部分是在脚注里)，这一模式与后期的能量-

① 我同意 Danto 的说法：“尼采思想的激进性，甚至在其最初的重要表述中，就可以被认为在于这一事实：他确实准备承认艺术就认识客观真理来说并不次于感觉或科学。然而这是因为，无论感觉还是科学都无法作出任何比艺术更强有力的真理声称。”见 Arthur C. Danto，《尼采作为哲学家》(*Nietzsche as Philosopher*, New York: The Macmillan Co., 1965)，页 37。关于艺术和科学中的意象、显现和虚构的讨论，参 J, §34、192、296；GM, III, §12、25；G，“哲学中的‘理性’”，§6，“一个不合时宜者的漫游”，§26；WM, §545 以下、553 以下、618 以下。

对象模式之间有连续性。我同意考夫曼的观点：权力意志是早期的各种不同形式冲动的联合。“意志不是一个单独的实体，而更像是各种冲动的一个不断变动的联盟或联合。”（WM，页 381 注释）在后期，既有权力意志的统一作用，与狄俄尼索斯冲动平行；也有权力意志的形构、划界、分化作用，与阿波罗冲动平行。尼采后期并不是谈论上述两种冲动，而是谈论权力意志的多种多样的不同形式。一个能量动力中心进行形构、形塑、改变、支配、整合、理想化、控制等等。这些行为乃是不同形式的能量-对象关系。[1] 我对悲剧结构的分析澄清了尼采对欧里庇德斯的某些批评。歌队不再作为悲剧的原因起作用。欧里庇德斯为歌队赋予了新的角色，从而摧毁了自我-对象关系中的狄俄尼索斯部分的因果优先性。音乐不再是那个在阿波罗的形象世界中释放自己的本体。

诸象征力量

尼采反复提到狄俄尼索斯式的迷狂，将其视为所有象征力量的激发者。在此，最重要的是要搞清楚，何为诸象征的力量？并因而搞清楚，悲剧的各种不同成分可以有何种论断（assertion）和真理：

> 在狄俄尼索斯的酒神颂歌里，人们的所有象征力量都被极大地激发出发。……自然的本质现在被象征地加以表达；我们需要一个新的象征世界；整个身体都

① 关于同为权力意志的各种活动的多样性，参 WM，§602、603、605、658、1050；J，§36、213；GM，II，§11、17 以下。

> 被象征性加以利用,不仅仅是唇、脸、话语,而且是千姿百态的舞蹈,迫使每一个成员进入律动。然后,其他象征力量,特别是音乐的象征力量,突然迸发出来:节奏、力度、和声。要把握全部象征力量的这种集体释放,我们必须已经达到试图通过所有这些力量象征性地表达自己的自我控制的高度——因此,狄俄尼索斯的酒神颂歌崇拜者,只有他的同辈才能理解。(GT, § 2)

我们注意到,狄俄尼索斯酒神颂歌具有因果上的优先性,这提醒我们注意迷狂状态的因果优先性,这种迷狂状态最初出现在个人的幻觉中,然后出现在对狄俄尼索斯之戴面具形象的魔变中,这种魔变与悲伤的阿德墨托斯对蒙面纱者的魔变类似。但是,我们更进一步注意到,象征力量包括丰富的身体和意象表达。[82]有唇、脸、言的象征,以及舞蹈全部无声的表演和姿势。有音乐的节奏、力度、和声的象征。这些象征力量在一种迷狂状态下释放出更多的象征力量形象,当然,特别是阿波罗式形象的象征王国。梦甚至也是“用场景和形象的系列象征代替了一种叙述的诗歌语言”(MA,II,第二部分,§ 194)。尼采显然以为,诸如姿势、舞蹈、面部动作等具有它们自己的含义,所以它们都是象征性的;它们可以是各种“论断”。它们是非言辞的语言,是由姿势和肢体动作的象征所构成的语言。此类象征世界的意义,只能其他狄俄尼索斯崇拜者在迷狂状态下才能加以理解。我们因此想到《旧约》中的言语不清(glossolalia),[1]在那里,只有其他拥有灵的人才能理解这些奇怪的发音。尼采这里的意思是,狄俄尼索斯迷狂提高了演员的感知,使他知道每一个姿势、

① 在通灵、出神的状态下,嘴里喃喃自语,念一些旁人听不懂的话。——译注

动作和面部表情的含义。狄俄尼索斯不仅释放出了众多的系列象征，而且增强了理解这些象征所必须的姿势感知(the sense of gesture)。由于广泛的象征和演员高涨的感知能力(为了理解这些象征，必须有这种感知能力)，姿势可以成为表达实在的"论断"，而在这里，实在就是狄俄尼索斯式的"太一"(Ur-Eine)。

戴面具的神以阿波罗式形式出现在舞台上，代替了个人的幻觉，这时，就完成了戏剧之象征力量的全部系列。"根据这一认识，我们必须把希腊悲剧理解为不断重新向一个阿波罗形象世界迸发的狄俄尼索斯歌队。……所以，戏剧是狄俄尼索斯式认识和效果的阿波罗式感性化，因而与史诗之间隔着一条鸿沟。"(GT, §8)。阿波罗因素决定性地引入了一个象征可能性的新领域和一种新的表达方式。"他之所以能以史诗的明确性和清晰性显现，这是释梦者阿波罗的功劳，阿波罗用这种象征性的显现向歌队说明自己的狄俄尼索斯状态。"视觉陈述比舞蹈、姿势和音乐更清晰、更精确、更美：

> 狄俄尼索斯冲动在其中客观化自身的阿波罗现象，不再像歌队音乐那样，是"永恒跳动的海、无休止的编织、熊熊燃烧的生命"，不再是使如醉如痴的狄俄尼索斯仆人预感到神的降临的那种只可意会不可目睹的力量。现在史诗的造型清楚明白地从舞台上向他显现。现在，狄俄尼索斯不再凭力量、而是像史诗英雄一样几乎用荷马的语言来说话了。

这段话特别重要，因为它告诉我们，如果没有阿波罗因素，有些东西亦将随之不会存在。以前，狄俄尼索斯因素仅仅是在迷狂中唤起情绪性自我的力量和活力，并借此表达自己；而现

在,它则是在那些固化为形象的力量中表达自己。在因果关系上,狄俄尼索斯因素仍然是基本的,但是,阿波罗因素补充了一种确定的表达方式,即在视觉意象中表达。[83]没有阿波罗式的表达,人们就只是通过体验狄俄尼索斯式的动力而感觉(feel)生命的价值。阿波罗的意象和描述更清晰地陈述了狄俄尼索斯的智慧。人们能在多大程度上感觉到狄俄尼索斯的能量?就其感觉价值来说,狄俄尼索斯的"智慧"必须被打上引号加以限定,因为它并没有得到充分表达。但是,我们要记住,视觉象征很容易失去可信性,蜕变为历史性的教条,除非狄俄尼索斯式能量和迷狂为其注入一种实在感(但并不是将其实体化)。

总之,"诸象征力量"似乎意味着诸多自然语言和约定语言组成的一个完整系列,其中每一种语言都有其特长和意义类型;意味着做出各种不同"陈述"或"论断"者的完整系列。我用引号限定"陈述"和"论断",是因为舞蹈、面部语言、身体语言、歌唱和形象等等做出的陈述乃是有些特殊的陈述:它们每一种都具有它们所使用的媒介所特有的意义类型,它们对狄俄尼索斯式智慧提出了多重层次的断定。它们"断定"了实在的本质,因此,在这种意义上,它们可以成为"真的"。最高级的悲剧在舞、歌、诗、意象、对话和角色人物中表现狄俄尼索斯式智慧的真理性。很明显,一种视觉描述(诸如绘画描述)可以是一个断定。给定一个投射体系,给定艺术作品的主题和名称,这些投射体系、主题和名称就断定了事物看上去如何以及事物事实上如何(基于事物看上去如何)。同样,在观看舞蹈时,我们期望从姿势和动作中发现一些意义。在此意义上,舞蹈也可以是一种论断。诗歌显然可以论断真理;而且诗歌是一种语言艺术,所以,称诗歌为陈述或论断,这说法并不全是比喻;当然,我们需要强调,诗歌的论断并不同于科学的论断。此外,还存在着人物和事件之间的

互动意义。如亚里士多德所说，我们甚至为悲剧中偶然发生的事件寻找意义(《诗学》1452a 6—10)。悲剧利用多种多样的象征力量论断狄俄尼索斯式智慧，这些力量最终表达了狄俄尼索斯式智慧的真理；为了释放这些力量，狄俄尼索斯迷狂状态在因果上仍是根本的。艺术利用多种多样的象征力量"论断"关于实在的真理，就此而言，艺术是形而上的。在某些地方，尼采将阿波罗看作逃避现实的人(GT，§1,4)。后来，尼采把这种思想路线当作悲观主义而加以拒绝。但是在更多的地方，阿波罗乃是狄俄尼索斯式智慧在形象中的凝固，狄俄尼索斯式智慧在阿波罗式形象中释放自己，形象乃是狄俄尼索斯的阿波罗式描绘。

诸象征力量和自我-对象模式的关系如下：狄俄尼索斯式自我驱动着所有的象征力量。诸象征力量具有各种不同的意义层次，这些意义层次在悲剧的各种组成部分(舞蹈、诗歌、姿势、意象、音乐)中再现或表现自身。正如上面表明的，这些象征性的意义层次可以归结为两类：狄俄尼索斯式的自我和阿波罗式的舞台场景。[84]尼采没有讨论：这些不同的意义层次如何"论断"狄俄尼索斯式智慧。尼采也没有讨论：如果一种艺术可以在形象中再现狄俄尼索斯，而另一种艺术则不是再现性的，而是假定表现了一种狄俄尼索斯式本质或智慧(音乐)，那么，二者如何能论断同样的意义。这里的问题是：有些艺术可以再现题材，有些艺术只是非再现性地表现题材，那么，前者如何与后者表现的东西达成和谐，或者二者如何能相互断定各自的题材。当然，再现、激发和表现之间的相互关系非常复杂，仍然有待讨论。

绘画艺术

前面对狄俄尼索斯和阿波罗做了成分-内容上的区分，这有

助于我们理解尼采关于绘画的零散评论。一般来说，毫无疑问，音乐、形象及其他成分，如果我们不按照它们在悲剧中的作用来经验，而是将它们作为它们本身来经验，那么，它们本身的性质就必然非常不同于它们在悲剧中的性质。离开戏剧或某些其他综合艺术，相关艺术（如音乐或造型形象）也就自然不再具有某些特定角色的意义。如果我们考虑造型形象本身，而非其在悲剧中的角色，我们就不能像过去那样说，这些形象在一种直接意义上就是狄俄尼索斯迷狂的倾注中心。狄俄尼索斯因素不能在一个形象中释放自己，因为人们通常不会将绘画作品看作一个萨图尔歌队（satyre chorus）的组成部分。通常的博物馆参观者，不会为了欣赏他的神的形象，而让自己激动起来，或在一个萨图尔歌队的刺激下激动起来。不幸的是，至少就绘画来说，尼采没有做出这种转变：即从造型形象在戏剧中的角色，转而将造型形象看作独立的艺术，考虑其本质和丰富的可能性。更具体地说，就我所知，尼采极少讨论实际的文艺复兴绘画，即便有一些这方面的讨论，也完全只是讨论那些被再现的内容。再现性内容是造型形象在悲剧中所发挥的作用，但是，在绘画中还有许多其他象征化的层次，而尼采完全有条件讨论这些层次。尼采仅仅讨论了悲剧诸组成部分之象征含义的丰富层次，而没有类似地转而讨论像绘画这种艺术的诸面相（aspects），原因何在？我想其理由也许是：诸如歌队-舞台这样的功能性组成部分是相对可分离的。毫无疑问，我们可以说，在某种意义上，绘画作品同样也有其组成部分，但是，在悲剧中，我所谓的功能性组成部分与内容相对对立，而在绘画中，真正与悲剧中的功能性组成部分相类似的，也许应该说是一幅绘画的**诸面相**（aspects）。诸面相并不能像功能性组成部分那样独立存在，但是，我们可以允许以诸面相的方式来看待艺术作品（例如看待色彩或线条）。悲剧拥有广泛的象征力量，其中有

一些象征力量是悲剧的独立成分，因而容易被分离出来。而一幅绘画的可分离成分则少之又少，但它仍然具有一系列范围广泛的面相，诸如所描述的题材、在一个色彩系列背景下加以考虑的色彩、线条勾勒等等。在绘画中，各种象征力量只是在艺术作品的各面相中表现自己，而不是在独立的功能性组成部分（诸如歌队、音乐、舞台、舞蹈、诗歌等）中表现自己，虽然如此，仍有可能通过各种方式强化各种不同的象征领域（如通过运笔姿势强化被再现的题材）。[85]换言之，尼采已经表明，在悲剧的功能组成部分中充分体现了相争力量的多重层次；同样，他本来也可以表明，在一幅绘画中也体现了象征力量的多重面相。但是，尼采没有这样做，而只讨论了绘画的再现性内容，而我将试图扩展尼采的思想。再现性内容只是绘画的一个方面，仅仅讨论这一方面还不够。

在将上述观念应用到具体绘画作品上之前，我必须强调，尼采不太有兴趣分析具体的艺术作品（参尼采对这一要求的否定：GM，III，§4）。翻检尼采的著作，我们可以发现，尼采尽管提到过拉斐尔和米开朗基罗等文艺复兴时期的画家，但却极少涉及具体的绘画作品。尼采更有兴趣关注艺术创造现象，更有兴趣关注作为文化现象的米开朗基罗和拉斐尔的天才，而没有兴趣探究天才如何在艺术作品上留下其烙印。甚至在提到具体作品时，如提到拉斐尔的《变容》时，[①]尼采也主要是为了通过作品来说明拉斐尔本人。尼采只是把作品看作狄俄尼索斯式天才的表

---

① 又名《基督显圣》，是拉斐尔应红衣主教朱利奥·美第奇邀请为法国纳博纳教堂绘制的祭坛画，也是拉斐尔临终前的最后一幅杰作。内容取材于马太福音：耶稣带着彼得、雅各和约翰暗暗地上了高山，突然间就在他们的面前变了形象，脸面明亮如日头，衣裳洁白如光。此时，忽有摩西、以利亚向他们显现，并同耶稣说话。忽然有一朵光明的云彩遮盖他们，从云彩里传出来声音说："这是我的爱子，我所喜悦的，你们要听他。"门徒听到了，就俯伏在地，极其害怕。耶稣进来，抚摸着他们说："起来，不要害怕。"他们举目不见一人，只见耶稣在这里。——译注

现或标志。因此,我意识到,我正在把尼采的思想扩展到其主要兴趣之外,在这些扩展中,相对来说,我无法仅仅分析尼采所提到的作品,因为尼采几乎没有引用过多少绘画作品。此外,我只是推论那些可以用来分析具体绘画的概念。至于实际的分析,我将留给艺术评论家和艺术史家。

在将尼采的观念投射到绘画的"诸面相"时,可以利用两种基本评论:一种评论与绘画作品和绘画活动特别相关;另一种则涉及其他艺术门类,但这些艺术可以在某些方面与绘画相类比。若要把尼采关于其他艺术的评论扩展应用到绘画上来,就要考察尼采如何思考各种不同艺术之间的相互关联,这个主题太大,在此无法探讨。① 不过,我可以收集尼采关于绘画和绘画活动的评论,这个更简单一些;这也会揭示出尼采思想的诸重要可能性,同时表明,绘画的各种不同面相是一些线索,循此可能发现画家之天才的本质。无疑,后一种可能性与尼采的基本意向和兴趣完全一致。

尼采有关绘画的评论更经常是关于绘画活动的评论,而不是关于具体绘画作品的"诸面相"(aspects)的评论。不过,上述说法有一个重要的例外,即尼采关于再现性内容的讨论,这是尼采讨论的第一个面相。[86]关于那些与实际绘画作品不同的创造性活动,尼采提出了一些暗示和意见,在讨论第二个、第三个和第四个面相时,我将扩展应用了尼采的那些提示和意见。第

---

① 例如,尼采显然认为,音乐或舞蹈中的某些韵律或姿势可以被称为狄俄尼索斯的或阿波罗的。也许可以将这些说法转用于运笔姿势上,这样人们就可以讨论,一种阿波罗的或狄俄尼索斯的用笔姿势强化了所再现的内容或是与之冲突。这将丰富尼采的狄俄尼索斯和阿波罗概念的批评的可能性。一个有关的说法是尼采声称,某些节拍是阿波罗的,另一些则是狄俄尼索斯的(J, § 246)。这些也许可以被移用于与节拍具有某种类似之处的运笔或造型艺术的其他方面。

一,再现性内容体现了主体的选择和对内容的处理方式,就此而言,再现性内容可以给我们提供一些线索,以考察画家的生命哲学或世界观(Weltanschauung)。正如上述关于诸象征力量一节所表明的,再现性内容可以在一种相对直接的意义上“论断”一种生命观和实在。对于拉斐尔之变容的讨论就是根据再现性内容进行的,绘画的下半部再现了处于痛苦中的狄俄尼索斯智慧,而上半部代表了阿波罗的光明和美(GT,§4)。同样,尼采后来对《西斯廷圣母》(Sistine Madonna)[①]的评论中,也强调了题材。尼采思考的是:右边那美丽的使女在对观众说什么。尼采讨论基督的婴儿般眼神,认为它们表达了预期的不幸,它们是一个男人的眼神而非一个孩子的眼神(MA,II,2,§73)。更进一步,尼采从这些绘画中看到了拉斐尔的生命哲学。对于一个说不者(nay-sayer)来说,拉斐尔的主题太肉欲了,他无法成为一个基督徒,对于一个基督徒来说,拉斐尔过于狄俄尼索斯了。这里有一个问题,即把拉斐尔的观点等同于他所再现的主题的性质,就像把莎士比亚等同于他笔下的任何戏剧人物,尼采也意识到了这一问题(MA,I,4,§176)。尼采在 ehrliches Malertum[诚实的画家]这个题目下讨论《西斯廷圣母》,他是想告诉我们:拉斐尔在描绘宗教题材的同时,也可以是诚实的,这种诚实意味着拉斐尔在嘲笑幼稚观众的信仰。同样,尼采讨论丢勒的《骑士、死神和魔鬼》[②]时,其根据是骑士那绝望而决然、冷酷、铁一样的面

① 拉斐尔“圣母像”中的代表作,塑造了一位人类的救世主形象:她决心牺牲自己的孩子,来拯救苦难深重的世界。这幅画是教皇朱理亚二世送给皮亚琴察西斯廷教堂黑衣修士的礼品,拉斐尔受托而为这一教堂的祭坛作画,故名。——译注

② 德国画家 Alblercht Durer(1471—1528)最著名的版画作品之一,约作于 1498 年,采用隐喻的手法,表达了作者对死亡、贫困、瘟疫及战争的看法。尼采在《悲剧的诞生》中用画中的骑士比喻孤独的叔本华。——译注

容，是一种哲学，但在这一事例中，尼采不是把这种哲学归给丢勒，而是归于叔本华(GT，§20)。

据我所知，尼采关于文艺复兴绘画的实际讨论全都与此类似，涉及的只是被再现题材的内容和一些推理——这些推理可以让人们得知画家的生活哲学或证明其他生活哲学。这样的再现性内容也许是造型形象在悲剧中所扮演的角色，但是就其本身而言，绘画需要得到更多层次的分析。如下面所表明的，绘画可以表现出更丰富的强化象征的力量。第二、充满力量的、狄俄尼索斯式的画家总是要理想化，他从来不去反映。理想化在于看到本质性的东西，看到典型性的东西，尼采赞赏希腊艺术的这一方面。拘泥于细节表示堕落(decadence)。理想化表明有信心抓住主要特性(G，"一个不合时宜者的漫游"§8,9)。尼采本来可以探讨绘画的这个面相，这就是再现性内容之外的一个象征力量层次。要使这一面相成为一种有用的批评概念，批评家就必须知道理想化在什么时候发生了，而这就要求他知道被再现事物的本质，具有这种本质的知识，而本质这个概念非常困难，几乎不可能自信地用于批评。卢斯金(Ruskin)在《现代绘画》中寻找绘画的真正本质时，似乎也面临着这一困境。再者，假定我们可以克服刚刚提到的困难，那么，已经被画家理想化了的那些符号，[87]与其说是画家人生观的符号，不如说标志了画家对所再现事物之种类的信心和知识，是这种信心和知识的符号。理想化告诉我们的只是画家关于被再现事物之本质的观点，而不是画家在某些更广泛意义上的观点。第三，力量可以表现在对材料的支配中，而且，纯粹技术掌控意义上的力量，即对媒介的完全控制，这也许是绘画的另一个不同面相，而尼采本来也可以加以讨论。这种力量不会告诉我们一个画家的观点，也不会告诉我们，画家眼中某些主题的本质是什么。这种力量仅

仅表现了画家对自己艺术的掌握之中。尼采清楚地意识到了手艺在天才中的作用(参 J，§188；MA，卷 I，4，§145、155、156、163、164、165)。力量可以表现在人们的观点中，表现在用经济的手段抓住本质的大胆之中，表现在掌控之中。拉斐尔的观点大部分在被再现的题材中得到了陈述，但他的力量则表现与他的掌握能力中。尼采明确地转而强调，对手段的掌握也许是艺术的一个必要条件(MA，I，4)。第四，“一切艺术都行使对于肌肉和感官的暗示力量……”(WM，§809)。类似地，“运动对眼睛来说是象征；它表示有某些东西被感觉到了，被意愿了，被思想了”(WM，§492)。在两种意义上，可以说绘画通过我们的肌肉而讲话。我们可以感觉到笔触，也许还可以感觉到那做出这一笔触的东西会是什么样子，因此也许感觉到，那做出这一笔触的东西到底是阿波罗式的或狄俄尼索斯式的。与那些从未拿过刷子的观众相比，画家无疑具有更多的这类敏感。第二种打动我们肌肉的，至少打动我们的触-运动感觉(tactile-kinaesthetic senses)的东西，更多的是绘画中那些感觉像是形状或形式的东西。它们是悬浮的、稳定的或将要瓦解的吗？等等。绘画借助我们的肌肉说话，其上述两种意义，我们也许可以这样总结：与触觉意义的两个层次相对应，一个图画空间有时是一个可以对之做出姿势的空间，有时则是一个视觉观察的空间。总之，我们也许可以说，在再现和理想化中，一个画家陈述了观点，也表明了他认为被再现主题的本质是什么。在掌握和触觉象征中，有更多的表现(showing)而非陈述(stating)。可以说，身体知识在这里显示了自身。在这四个层次上，狄俄尼索斯或阿波罗以再现、理想化和表现的方式出现在绘画中。拉斐尔的狄俄尼索斯力量在其绘画的诸面相中显示自己(再现、理想化、掌控)，这诸面相在某种程度上相当于悲剧中的诸成分。尼采留下了许多评

论,说拉斐尔是一个狄俄尼索斯、一个真正的文艺复兴天才;而我试图表明,尼采在分析拉斐尔的绘画时如何本来可以赋予这些评论以实质内容。如果我们从其他艺术中发展出某些象征力量的领域,尼采就可以在诸面相的丰富层次上谈论一幅绘画。尼采就可以表明,拉斐尔的观点、对事物本质的把握和各种不同层次的姿势象征,在什么意义上是狄俄尼索斯式的。如此一来,与尼采对拉斐尔绘画所做的实际讨论相比,这将是一个更恰当的讨论。

[88]关于如何将自我-对象模式扩展到绘画观赏行为,我提出如下最后建议。博物馆参观者驻足于一幅画前时,并非处在一种狄俄尼索斯迷狂状态,但是,参观者在过去经验过或感觉到过生命的力量,这力量甚至可以克服死亡;而一件伟大的画作(它表达了狄俄尼索斯的智慧)则从视觉上表达了这些经验和感觉,即使自我本身在形象出现的那一刻并没有处于迷狂状态。人们看到他所感到过的生命力量的一种视觉表达,就能辨认出一幅伟大的画作。因此,一幅绘画乃是对形而上真理的一个论断,对于生命之实在性的一个论断;而对于我们关于狄俄尼索斯经验或状态的记忆来说,这论断是真实的。尼采没有给出这些论证,也许是因为他对角色和内容之间的区别并不了然,但他确实本来可以非常连贯地提出其思想的这些扩展方面。

古希腊和法国古典主义对尼采悲剧观的影响[①]

万伯格(Kurt Weinberg)

只有作为审美现象,生存和宇宙才是永远正当的。

——尼采[②]

[89]尼采的古典悲剧观与他对人生的悲剧性见解密切相关;其悲剧观的特征在于一种彻底的审美主义,这种审美主义使人们完全不可能评判悲剧对观众的道德影响。无论是人生还是悲剧,尼采都从一种艺术家的观点来加以看待;这位艺术家体验到一种创造性过程,这种过程虽然是偶然发生的,但却令人困惑地带有一种不可避免、必然发生的印记,实际上,正是那埋藏于无意识深处的力量推动形成了这种创造过程。专业化的控制手

---

① 本文原题为《尼采的悲剧悖论》(Nietsche's Paradox of Tragedy),发表于 *Yale French Studies*, 38 (1967), 251—66,收入本书时,作者做了较大扩充。

② 该题记出自 W,I,40;I,11。除特别标明外,诸引文出自 Karl Schlechta 编辑的三卷本《尼采文集》,该文集虽不完全,但却未被尼采妹妹删节过。另参 F. O and F. N. =Carl Albrecht Bernouilli 编,《欧韦贝克和尼采的友谊》(*Franz Overbeck und Friedrich Nietzsche: Eine Freundschaft*, Jena: E. Friederichs, 1908),二卷本。引文由我英译。

段、修辞学和诗学的严格批评,可以使这一创造过程浮出水面,为人所知。诗人和悲剧英雄一样,都必须服从那最终导致一种自我毁灭行动的命运:amor fati[命运之爱]。热烈地献身于其命运的诗人,通过一种既是直觉的(或狄俄尼索斯式的)又是修辞的(或阿波罗式的、赋形的)行动,投身于一种欢乐的自我否定中,投身于他自己的自我否定中,因为诗人的创造原则(用尼采自己的话来说)就是爱欲力量的"升华"(W,III,924)。"命运之爱"驱使悲剧英雄服从于权力意志,服从于疯狂的本能,这种疯狂的本能蒙蔽他的理性,摆布他,并推动他走向他自身的灭亡。诗人的创造性升华、悲剧英雄对其命运的接受、他们随后的救赎和净化,这些都在狄俄尼索斯·查格鲁斯(Dionysus Zagreus)的季节性牺牲和复活中得到了象征性的表达;在尼采看来,狄俄尼索斯节期间上演的那些悲剧中的英雄就是狄俄尼索斯的化身。

[90]从海因泽(Heinse)到克莱斯特(Kleist)、荷尔德林、施莱格尔(F. Schlegel)、谢林和克罗伊策,狄俄尼索斯的形象早已迷住了德国思想和文学。这种迷恋促使韦尔克(Gottfried Welcker)融狄俄尼索斯和基督于一炉,沉思二者之间的相似性,而尼采则粉碎了这种沉思,而用狄俄尼索斯秘仪的疯狂对抗基督教的禁欲主义价值,不顾一切地肯定人生,甚至坦然接受最高类型个人的必然毁灭:宇宙在能量保存法则的支配下,处于诞生、死亡和再生的永恒循环之中,在这样一个宇宙中,最高类型的个人也必然会毁灭。但是,尼采并未停留在德国思想对狄俄尼索斯的迷恋中。甚至在《悲剧的诞生》中,尼采就已经启用了阿波罗来平衡狄俄尼索斯,限制狄俄尼索斯的影响:在悲剧中,狄俄尼索斯和阿波罗象征性地结成一个复杂的 Bruderbund[兄弟同盟]、一个联合体,其中,"狄俄尼索斯讲的是阿波罗的语言,而阿

波罗最终讲的是狄俄尼索斯的语言”(W,I,120)。这话听上去就像是对瓦格纳 Musikdrama[乐剧][①]的一个批评,但作者却把这些话别有用心地安置在一部声称要赞美乐剧的作品中,并且这作者曾经还是瓦格纳的弟子嘞;这位弟子越来越对大师感到失望,正全速前进,激烈抨击 Gründerjahre[奠基时代]的德国,他抨击 Bildungsphilister[受过教育的庸人]的粗野无文,批评其文化的空虚。在新近建立的 Reich[帝国]中,有太多液态的、恣意的、狂妄的以及(我所谓的)Heldenkitsch[英雄崇拜的]东西;对尼采来说,瓦格纳的“全部艺术作品”最终将成为所有这些东西的标本:它笨拙而庸俗地把诸风格类别(genres)混合起来,与古典的节制、bienséances[彬彬然]、honnêteté[正派]、esprit[精神]、sophrosyne[慎微]和贵族化的委婉曲笔(aristocratic litotes)适成对照;而正是这些古典品格,使浪漫主义降临之前的法国文明与众不同,而且尽管有了浪漫主义,这些古典品格仍然能坚守到 19 世纪晚期。确实,尼采对瓦格纳的态度总是暧昧的;他对瓦格纳音乐的热情之火从来没有完全熄灭。但是,尼采与瓦格纳的决裂越来越明显。在拜洛伊特的经历和德国军事上战胜法国之后,这种决裂最终被证明是不可调和的;在尼采看来,在众多国家之中,唯有法国达到了“在民族的所有重要表达上的艺术风格的统一性”——尼采将这种统一性看作“文明的”本质(Kultur;W,I,140)。瓦格纳的“乐剧”和瓦格纳分子怀有强烈的沙文主义和反犹主义,因而成为尼采所警告的庸俗化和野蛮

① “乐剧”是瓦格纳对自己歌剧作品的称呼。他认为乐剧应该是“包罗万象的艺术作品”,是一种被称之为“整体艺术”的完整结构。它不像过去的歌剧那样分为独唱、重唱、合唱、场面等许多段落的排列和衔接,而是无止境地川流不息着。乐剧的结构要有交响曲乐章的统一性,一脉相承地贯穿于全剧。瓦格纳因此创立并应用了主导动机,并把它称为“基础主题”。——译注

化的例证；而 17 世纪的古典法兰西文明，尼采则将其赞扬为唯一当之无愧的“文明”，因为它在语言、思想、举止和艺术中，以一种典范的方式把自制、节制、良好趣味和优雅结合起来。路易十四的宫廷所传授的是文明化训练，而从莱辛到威廉时代的农民本能则吵着要回到人之原始而粗野的动物本性，前这对抗着后者；那种农民本能就像歌德笔下的“学士”一样宣称：Im Deutschen lügt man，wenn man höflich ist[在德语中，谁文雅，谁就在扯谎]（《浮士德》II，I，6771）。他们显然很少理解或干脆压根儿没有理解法国的古典概念 le naturel[自然、天性]，即天生的自然潜能，这是一种已完成的第二天性的种子，[91]人们必须通过一种人文教养的复杂过程才能获得这种第二天性。这一文雅化的过程去掉了他身上的 naïveté[轻信和粗野]，最终给他一个与其生活地位相一致的 persona[角色、位置]、一张社会面具；这张面具由某些举止、言辞、姿势和排场（Ostentation、炫耀）构成：在 17 世纪，排场是一种绅士的美德（virtue）而非一种罪恶；这一社会面具可以驱散他人性的、太人性的第一天性之 naïve（＝native）、“天真的”粗野，将其打入冷宫。一句话，17 世纪法国的贵族文明是一所培养举止、品味、理智严密、温文的怀疑论和机智的学校，其不可磨灭的印记甚至可见于浪漫颓废时代（an age of Romantic decadence）的法国文明；尼采正是把 17 世纪法国贵族文明当作一种审美伦理（aesthetic ethics）的理想模式，以对抗他所处时代德国的菲利士式的、不雅的粗鄙，对抗德国的军事力量——这种军事力量虽然打败了法国军队，但却远远落后于它在 1871 年所征服的那个民族的文化成就。

在此，我们应该看看尼采在多大程度上实际阅读了法国 17 世纪的作家，这样做似乎有益。柏欧里（Carl Albrecht Bernoulli）言之凿凿地说：“尼采从未掌握或者粗通任何一门现代外语。”

(F. O. 和 F. N. , I, 154)面对这个说法，人们可能会感到困惑。在巴塞尔，尼采曾跟一个神学专业的学生学过法语，但那"完全是初学者的课程；经常要查字典。尼采从来没有成功地离开字典读一段法文，更不用说成功地听懂一段大声读给他的法文了。他经常请求他的朋友为他翻译他认为重要的法文文字。欧韦贝克……有时为他即兴口头翻译法文文章；欧韦贝克太太、格斯道夫(Gersdorff)、鲍姆加登太太以及其他人为他书面翻译法文文章"(同上)。

关于17世纪和18世纪的法国作家，尼采到底"读"了什么——不管是以上述那种方式，还是以译文的方式？尼采有六次 en passant[顺便地]提到拉辛(Racine)；[①]其中两次(W,I,801和W,II,1045)是为了证明尼采自己的理论：音乐常常落后于诗歌，在拉辛后一个世纪，莫扎特为音乐所做的事情正是拉辛当年为戏剧所做的事情。这是一个奇怪的比较；就拉辛的亚历山大诗行法的悠扬音调(melodious quality)来说，这种说法也许还算合适，但是，我们一旦面对拉辛笔下男女主人公(如 Phèdre、Pyrrhus 等)的澎湃激情和急剧动荡，就会发现，这一类比让人困惑。同样，高乃依(Corneille)[②]也是相当偶然地出现在尼采的著作中，共有四次，尼采把高乃依当作古典式卓越的典范，认为他配得上他那些文雅而有教养的法国观众；同时，在一段最重要

① Racine，1639－1699，法国古典主义戏剧家，与高乃依、莫里哀并称法国古典戏剧三杰。共写有十一部悲剧、一部喜剧，代表作是《昂朵马格》、《费德尔》，以及取材于古希腊悲剧家欧里庇得斯的两部悲剧《安德洛玛刻》、《特洛伊妇女》等。拉辛的戏剧体现了以古希腊罗马文学为典范的原则，按"三一律"表达，集中简练，世称最标准的古典主义悲剧。——译注

② Corneille，1606－1684，法国古典主义戏剧家，主要作品有悲剧《熙德》、《贺拉斯》、《西拿》、《波利厄克特》。他的《熙德》一剧确立了法国古典主义悲剧的规范。——译注

的文字中(我将在合适的时候讨论这段文字),尼采还借用高乃依来说明自己的古典式自足性观念(idea of classical self-sufficiency)(W,II,91)。尼采从来没有一次引用、指示或分析高乃依或拉辛的单独一部悲剧。在批评中,尼采也从未以任何重要的方式详细讨论过其他法国戏剧家。每当提到法国古典作家,尼采总是以普遍性词汇讨论他们的价值,目的是用教养淳良的美德——热爱清明、形式、心理学、优雅举止、esprit[精神]和节制——对照日尔曼"自然化"倾向中的愚蠢和野蛮。因为,[92]尼采实际上更关注17、18世纪的法国道德家,而非17、18世纪的法国戏剧作家。尼采在寻找一种"善恶之彼岸"的新道德,在此寻找的过程中,尼采在拉罗斯福科(La Rochefoucauld)[①]的《箴言》(*Maximes*)中找到了一种贵族美感性情(an aristocratically aesthetic ethos)的萌芽;而在青年时期,尼采已经在忒奥格尼斯(Theognis)[②]那里发现了这种萌芽。尼采曾经赞赏过忒奥格尼斯对hoi kakoi的蔑视,而且自己也持同样的态度;hoi kakoi一词,在字面意义上和古代意义上,意为"丑",同时亦指"坏人"和"出身卑贱";用这种轻视勉励自己和他人(hortatory contempt)(参Theognis,《哀歌集》[Elegeion] I, II. 39—52; 847—50; 尼采,W,II,776)。拉罗斯福科虽说是地道的基督徒,却为

① La Rochefoucauld,1613—1680,法国作家。生于巴黎,他的父亲去世后,承袭了拉罗斯福科公爵的封号。曾经卷入反对红衣主教黎塞留的政治斗争,身陷囹圄,后流放到外省。摄政时期,因不满红衣主教马扎兰的政策,参加投石党的武装斗争,身受重伤,从此不问政治。晚年出入于沙勃莱夫人与拉法耶特夫人的文艺沙龙,并从事写作。他的作品有《回忆录》(1662)与《箴言录》。《箴言录》是他的代表作,全书共收504条箴言,流露着悲观厌世情绪。作品描绘宫廷与贵族社会虚伪欺诈的作风。他的箴言常为后世所引用。——译注

② Theognis de Mégare,公元前6世纪,古希腊诗人,创作盛期当于前6世纪末—前5世纪初。他曾说贵族就是"善",平民就是"恶"。尼采1864年(20岁)曾阅读他的作品。——译注

尼采提供了忒奥格尼斯的一个现代版。如果将这条思想路线推到其逻辑极端，人们就能够精心考量一种反基督教的性情，在这种考量中，“善”将等同于“美”和“出身高贵”，而“恶”将等同于“丑”、“粗野”和“出身卑贱”。拉罗斯福科的《箴言》若得到扩展，就会包括忒奥格尼斯的命运道德（其中血统乃命运），善就是aretê[卓越、美德]，出身高贵就是天生的美德，kakia[出身卑下]就是恶。[①] 在这种架构下，悲剧可以经历一次重生，在一场超越所有现代“自然主义”的庆典中反映出人类中最高贵之个人的悲剧命运，变形为仪式，这仪式受一种古典风格类别（classical genre）的严格限定和支配。正如拉辛的诗学所做的，一种贵族品质把逼真（verisimilitude）置于“真理”之上。用尼采的话来说，这是将“外观”（Shein）置于对于“实在”（Sein）以及（更糟的）对“生成”（Werden）的极端关注（现代德国的历史主义疾病）之上。黑格尔的资产阶级箴言：“现实的就是好的”（what is, is good），在此可以以一种贵族的和尼采的方式修正为：“现实的就

① 在尼采比较不幸的格言之一（W，II，775 以下）中，他对泰奥格尼斯的热爱发展成为对金发雅利安主人种族（Herrenrasse）的一种种族主义者的赞美。他采取这种态度，部分由于他对保罗·雷医生和路·莎乐美感到失望。但是，正如我们试图证明的，他这样做，主要是为了用一种“好”和“坏”（天生高贵和下流坯）的美感学精神气质取代犹太－基督教的“善”“恶”道德。尼采的一系列矛盾都可以追溯到他关于“主人道德”和“奴隶道德”的说教，这是他哲学中最虚弱但活得最长的部分。他的反犹怒火（anti-Jewish outbursts）仍然不是反犹主义（anti-Semitism）。吊诡的是，这些观点与诸如伊拉斯谟和路德这些新教神学家的宗教反犹主义有很多共同点，虽然是在正好相反的意义上，即在异教精神的意义上。它们反对的是源于《新约》的犹太－基督教伦理，而非作为一个“低等种族”的犹太人。事实上，尼采热爱《旧约》和其中精力旺盛的“不道德的”犹太人。尼采所拒绝的是保罗的学说。他赞美那些“征服北欧和中欧原始居民”的“金发蛮人”，这种赞美不能引申为对“堕落的”现代德国人及其庸俗沙文主义的赞美。在阿伦特的《极权主义的起源》（*The Origins of Totalitarianism*，New York：Harcoutm，Brace，1951）中，可以找到理解尼采的悖论性观点的关键：极权主义就其根本性质来说，乃是“反民族主义者”。

是命定的"——从而回归到一种古典主义意义上的伟大庄严(magnificence)和天降大任(noblesse oblige),而自从法国大革命以来,这种古典气质似乎已经不可逆转地失去了。因为对于命定的东西,英雄必须加以接受,并且是愉快地接受,即使这会导致他的毁灭。

尼采对拉罗斯福科、拉布吕耶尔(La Bruyère)[①]和沃弗纳格(Vauvenargues)[②]兴趣最初是受洛德(Rohde)的激发:[93]1868年11月24日,洛德在一封信中大大贬低了拉罗斯福科《箴言集》。具有讽刺意味的是,瓦格纳女士(Frau Cosima Wagner)也

---

① La Bruyère,1645—1696,法国作家。生于巴黎一个资产阶级家庭,以继承的遗产买一官职。1684年,经博叙埃主教推荐,当波旁公爵孙子的老师,后任公爵的侍从,因而获得小贵族身份。La Bruyère独身到老,没有成家。作《品格论》,秘不示人。1688年,这部批评世道人心的书初版问世,引起人们的广泛注意。从1688到1696年,《品格论》重版九次之多。La Bruyère生活在路易十四朝时期。到了这位"太阳王"的晚年,法国中央集权君主专制统治已盛极而衰,弊病百出。La Bruyère通过他的作品,希望能振奋人心,挽回颓势。这部书主要由两种文体组成:格言式的简短段落和某些典型人物的肖像。格言体是概括性很强的文体,精练、深刻,充分表现了古典主义语言明朗清晰、简练精确的文风。肖像部分则往往以真人真事为蓝本,但不用真实姓名。作者只用寥寥几笔,刻画出一种典型品格的典型人物,从而形象地批评某种时弊或某种"品格",一针见血,发人深省。《品格论》是法国文学史上一部划时代的散文名著,对后世影响甚大。例如,18世纪,孟德斯鸠的《波斯人信札》在文章体例和散文风格上都直接承续了《品格论》的影响。——译注

② Luc de Clapiers Vauvenargues,1715—1747,法国作家。十九岁参加法国军队,在布拉格附近作战时受冻致残,不得不脱离军籍,于1743年到巴黎定居。后患天花,脸上留下痕迹,几乎失明。他只好深居简出,专心读书和写作,很少和人来往。他写作的手稿获得伏尔泰和经济学家米拉博的赞赏。1746年,他发表了唯一的著作《认识人类精神的引论;给一位青年的劝告,对于宗教信仰的沉思;感想录;以及格言集》,这本杂集汇集乐几种不同的作品,其共同的主题是应该怎样做人。Vauvenargues流传后世的作品主要是他的《格言集》。《格言集》的基本精神表明作者虽然度过不幸的一生,最后默默无闻地死去,可是一种高尚的情操使他对于人生毫无辛酸不平之感,也没有悲观失望的情绪。《格言集》以明朗、坦率的风格见称于世。——译注

不遗余力地促使尼采越来越敬重上述那些法国作家，而后来，尼采却用这些法国作家来反对瓦格纳和瓦格纳派。无论尼采读进去多少，重要的是，拉罗斯福科和帕斯卡尔对他的思想产生了一种持久的影响，尤其表现其著作的形式方面。毫无疑问，正是帕斯卡尔的《思想录》(*Pensées*)、拉布吕耶尔的《品格论》(*Les Caractéres*)、拉罗斯福科的《箴言集》和沃弗纳格的《格言集》，决定了尼采成熟时期选择格言作为自己最喜爱的表达手段，这几位作家也许比利希滕贝格(Lichtenberg)①和雷(Lée)②对尼采的影响更大。

对尼采来说，帕斯卡尔成了一个主要例证，表明了基督教信仰——这种信仰犹如“理性的永恒自杀”(W,II,1088)——的最恐怖方面。帕斯卡尔集狂热、精神和正直于一体，从而在所有基督徒中占据了首位(W,I,1139)；帕斯卡尔是“基督教最有教益的受害者”(W,II,1088)，也是基督教“最值得赞扬的逻辑家”(W,III,589)。有一次，尼采谈到帕斯卡尔时几乎充满了感情：“我几乎爱帕斯卡尔，因为他教给我的东西无比之多；他是唯一逻辑一贯的(logical)基督徒。”——在给勃兰兑斯的一封信中，尼采如此承认，时在1988年11月20日，都灵。在17世纪的法

---

① G Chr Lichtenberg，1742—1799，德国格言之父，他在法国格言和英国感伤文学影响下写出的格言为许多文学专业人士和爱好者喜爱，其影响一直延续到今天。在他的影响下，格言成为一大批著名德语文学家如歌德、霍夫曼斯塔尔、卡夫卡和尼采这样的哲学家擅长和喜欢的文学体裁。歌德把利希滕贝格的作品比作指明问题所在的神奇魔杖。托尔斯泰将他的《格言集》列入他那由“杰出作家的杰出思想”组成的《阅读范围》。然而，直到20世纪上半叶时，这位影响至巨的重要学者一直默默无闻，不见经传，知之者甚少。托尔斯泰对此大为不平，他“搞不懂当代德国人何以会忽略利希滕贝格，而醉心于尼采那种俏丽的小品”。——译注

② Lée，尼采的朋友，道德心理学家，尼采曾推崇他的作品和才智。他和尼采曾同时爱上年轻的莎乐美，在罗马，三人一起结成所谓“三位一体”。——译注

国道德作家中，帕斯卡尔是真正让尼采着迷的一位，帕斯卡尔的名字在尼采著作中出现过50次（通信不算在内）。在所有其他人中，尼采更喜欢拉罗斯福科，因为此人激烈拒绝被自己可能潜在的理性化所欺骗，因为此人具有绅士的悲观主义和自然的高贵，但他的名字在尼采作品中只出现过7次（虽然某些格言可以追溯到《箴言集》）。[①] 尼采偏爱的下一个对象是丰特耐尔（Fontenelle），[②]此人具有不能被败坏的理智和都市风格。沃弗纳格（Vauvenaegues）文雅的斯多亚主义有些不合尼采的兴趣。拉布吕耶尔的《品格论》更让尼采反感，在尼采看来，该作品表现了其作者的中产阶级的卑贱。而尼采"现代"人的原型则是卢梭：一半是理想主义者，一半是 canaille[贱民、下等人]。

这一概览也许足以让我们大致上了解尼采有关法国17、18世纪道德学家的粗略然而惊人扼要的知识。这不是一个学者的知识，他不是为了得出谨慎的结论而关注那些细枝末节；相反，这是一个大胆的思想家的知识，他在最简略的"阅读"基础上提出了自己的思想，他有时在细节上犯错，但却从直觉上极其敏锐和准确地洞见到某种普遍的本性。因为尼采内心里是一个不情愿的柏拉图主义者，他更感兴趣的是普遍的观念，而非特殊的观

---

① W. D. Williams 已经这样做了，见氏著，《尼采和法国人》（*Nietzshe and the French*, Oxford: Blackwell, 1952）。

② Bernard le Bovier de Fontenelle，1657—1757，法国作家、科学家，伏尔泰称之为路易十四时代最多才多艺的人。他生于 Rouen，是高乃依的外甥，曾写有高乃依的传记。他原本受训准备成为律师，但在高乃依的影响下，在巴黎开始了文学生涯。在著名的古今之争（quarrel of Moderns *versus* Ancients）中，他坚决站在现代人一方，并因此受到布瓦洛（Boileau）和拉辛的辛辣讽刺。他曾担任法兰西科学院秘书主席，在包括科学、文学和历史的题材广泛的写作中，他的活跃和多才多艺的性格得到了表现。其著名作品有模仿卢西安（Lucian）的《死者对话录》和《关于世界多样性的谈话》。关于此人，有一种说法也许是恰当的："他是这样一个人，手里可能充满真理，但他只张开他的小指头。"——译注

念。尼采的那些知识是非学者式的、片段的，但却极为准确；从这些知识中，尼采抽象出普遍的东西，用路易十四的时代对照威廉二世的时代，[94]用古典主义(即文明)对照浪漫主义(野蛮)，用敛约(restraint)和自足的时代(这种时代用定义来反对历史)对照浪漫主义的冲动——朝向无界限性，朝向无限，朝向一种历史性表演(historical histrionics)。这些普遍性的东西反过来也使我们能够集中关注尼采的悲剧概念：悲剧是一个风格类别(genre)和一种宇宙规律，统治着舞台小世界，并在形而上的意义上，支配着世界大舞台(生命的悲剧意义就在这个大舞台上上演着)。那么，这些普遍性的东西究竟是什么呢？

古典主义简化并省略细节，将思想、情节和神话熔为一炉，而不管什么"历史准确性"，展示了坚硬、冷酷的品质，展示了命运的不可抗拒的逻辑(命运以非理性为基础)。诸古典主义时期乃是某些非常短暂的完美和成熟时刻，人类历史不断地重复着自身的成熟与衰落，并在这种循环中朝向那些时刻缓慢地攀登。按照尼采的描述，古典主义艺术家重新获得了一种天真和自足(innocence and self-sufficiency)，而在扎拉图斯特拉的第一次讲话("论三种变形")中，所谓三种变形的最后一个阶段就象征性地刻画了这种天真和自足。同《扎拉图斯特拉如是说》寓言中的孩子一样，古典主义作家实际上是尼采之Übermensch[超人]的一个化身：①他成功地克服了"骆驼"的重担，用狮子的"我要"杀死了"汝应"的巨龙，并更进一步达到了"孩子"的天真，并

① "超人"概念提出了许多令人困扰和令人困惑的方面。如果我们将"超人"放到尼采的循环历史观(永恒复返)的整体中，这一概念中所包含的矛盾，至少会部分自行消失：超人代表了人(Man)的历史上的颠峰时刻——这些时刻与"古典主义"时期(如雅典文明、奥古斯都时代、意大利文艺复兴、17世纪法国等等)相吻合——的周期性复返。

从过去中解放出来。在他的创造性自足中,他奇怪地将布克哈特笔下意大利文艺复兴之人和路易十四宫廷剧作家和道德学家的因素结合起来。第一、一位古典主义作家必须战胜自身可能潜在的压抑;他必须让他所有彼此矛盾的才能、情感和愿望参与他的创造性努力,但参与的方式则是"它们全都在一个共同的轭的控制下前进"("轭"是个比喻,表示以 les contraintes[限制]的形式进行控制,les constraintes 是指由类型、风格、层次、趣味、亚里士多德三一律、亚历山大诗行法等等加诸艺术家的那些限制)。第二、一位古典主义作家必须(实际上也只能)不失时机地(a)使某一特定文学、艺术和政治类型(type)达到顶点;并(b)在一个民族的、一个文明的整体性仍然完整无损时,在其作品中反映出这种整体性(例如,就 a 和 b 来说,高乃依、拉辛、普桑[las Poussin][1]、拉罗斯福科等就是如此)。第三、一位古典主义戏剧家在写作剧本时,必不能企图带着自我意识按照学术的准确性重建他所模仿的古典模型的历史场景。第四、一位古典主义作家必须结束事物,越过它们,继续前进,他必须终止而非回顾。他的心灵必须前进而非"做出反应":他必须大胆地将古典的情势移植到他自己时代的语言和世界中。第五、古典作家必须在所有[95]情况下都说"是";即便他要表达仇恨、唾弃、否定,他也

---

① Nicolas Poussin,1594—1665,17 世纪古典主义绘画的奠基人,也是法国最伟大的画家之一,作品多以神话、宗教和历史故事为题材,富有深度思想与象征意义,辅以自然景色的描写,画作气氛含蓄而宁静,充满田园诗般的抒情味道。他的出现对欧洲浪漫主义风景画产生了重大影响,其代表作如《所罗门的审判》、《在井边的依莱瑟与瑞贝卡》、《台阶上的圣母》等,构图强调崇高和典雅,物件的配置都经过审慎考量,将象征手法发挥到极致;色彩动用精巧灵活,常以柔美的色调来表现神界的空灵与和谐,作品流露出华丽唯美却又极为节制的古典风格。晚年作品"四季"组画,探讨富饶与贫瘠、生命与死亡,更超越了传统绘画的寓意语言。——译注

必须说"是"(举例来说,就像拉辛一样,他描写了费德尔[Phèdre]、尼禄[Nero]和罗克珊[Roxane]的激情,却没有对这些人物下道德判断)。最后,第六、"道德完美",在该词的基督教意义上,与一切古典事物势不两立(W,III,516)。尼采认为,上述条件在公元前 6 世纪的希腊巨人身上、在意大利文艺复兴时期和法国 17 世纪的巨人身上,碰巧都同时存在。古典主义乃是面具的艺术;"时刻伪装着"乃是古典主义的座右铭:"一个人越超群出众,他就越需要隐姓埋名。"(W,III,445)面具是我们抵制自然主义诱惑的最好保护,甚至连莱辛和莎士比亚也未能顶住这种诱惑:"法国戏剧家所接受的严格限制——这些限制包括事件、地点和时间的同一,风格、诗体、句法、词汇和思想的选择等等——乃是一所训练学校,这所学校对他们的重要性"[犹如赋格法对音乐的重要性,或高尔吉亚式法度(Gorgian figures)对希腊修辞学的重要性]。"没有什么其他手段能使我们摆脱自然主义",摆脱这最低级的、最原始的反-艺术形式。"外观"(Schein)、幻象,乃是艺术奋斗的最高且最文明的结果(W,I,577 以下)。法国古典悲剧是向欧洲诗人表明,要走出"自然化"的粗鄙;法国古典悲剧是表明这一道路的"唯一的现代艺术形式"(W,I,578)。尼采称古希腊诗人具有"戴着锁链起舞"的能力;而法国古典戏剧家把阿波罗式的古典节制加诸其作品中,并将其与狄俄尼索斯的激情风暴结合起来,由此,法国古典戏剧家堪与古希腊诗人的那种能力媲美(W,I,932)。在所有的德国诗人中,只有歌德理解古典艺术,尤其理解悲剧在象征上普遍性(allegorical universality):"没有新的题目和人物,而只有旧的、众所周知的题目和人物的不断更新的复活和变形尝试:这就是成熟歌德所理解的艺术,就是希腊人,还有法国人,所从事的艺术。"(W,I,581)这同一条格言还谴责了莱辛之后的德国文学,

因为它力图将自己从所有古典限制下“解放”出来：

> 是的，他们从自己身上摘掉了法国和希腊艺术的“非理性的”锁链，但是，他们不知不觉中又让自己习惯于觉得所有锁链、所有限制都是非理性的了——艺术因此而走向其**自我消解**，而在这一过程中……它经历了其[粗野自然主义]开端的所有阶段……：它解释其衰落、其起源、其生成”(W,I,580)。

在《瞧这个人》中，尼采把“古典的”和“德国的”加以对照，作为一种术语上的矛盾，具有挑衅意味(W,II,1083)。由于其根本天性，法国人任何时候都比德国人“更接近希腊人”(W,I,579)。尼采这位希腊韵律学专家，甚至极端地断言，德国诗律强调情绪，而法国音节诗中则是数量原则处于支配地位，更接近古希腊的六音步诗行(W,III,1227)。在此仍然是，法国音节诗的诗律相对平缓流动，感情中立，代表了一种教化的极致；而德国诗律模仿情绪的冲突，倾向于“自然化”，二者相互对立。尼采一再平行地赞美古希腊人和[96]17世纪的法国人，目的是削弱不受拘束的德国人的野蛮性(如W,II,725)，这以奇异的方式反驳了巴特勒(Elizabeth Butler)不无迟钝的论点。按照这一论点，尼采(和其他伟大的德国人一样)处于“希腊对德国的僭政”的魔咒之下。

在希腊文明与路易十四时代文明的无数等同中，让我们仅举一例：

> 古希腊文明和路易十四时代文明的**比较**。对自己的坚定信念。一个使事情对自己变得困难和总是牢固

> 控制他们自己的有闲阶层。形式的力量，塑造自己的意志。享乐主义作为一种公开承认的目标。存在于形式化存在(formal essence)背后的大量强力和活力。看上去如此轻松的生活景象所带来的欢乐。——法国人看着希腊人，好像后者是些孩子。(W,III,431)

尼采经常在古希腊和路易十四时代之间做类比；尼采也一再说，法国17世纪文明优于莱辛之后德国艺术和文学中对形式限制的野蛮消解，重复这些说法会让人感到厌倦。因此，我将转向一个主要论证，即尼采之赞美神话高于历史，并将此作为一个关键，以理解尼采为什么坚持(1)希腊和法国的古典价值，坚持(2)作为一种风格类别(genre)、一种贵族生活方式和一种支配宇宙的法则的悲剧。

尼采认为，一切艺术都在于克服事物的本然状态(things as they are)。艺术是克服“生成”的意志，使之永恒化的意志(W,III,896)。艺术通过克服存在来完善存在，因而悲剧并不(如叔本华所教导的那样)教导顺从。“对可怕的和不好的事物的表达本身就是一种权力本能，艺术家的崇高之所在。……艺术说‘是’，约伯说‘是’。”(W,III,784)反对古典的健全理智，反对良好品味，反对贵族化价值，这些反对的根据地就是一种“历史感”：“历史感：一种卑贱的感觉”(W,II,687)，其特征是“奴性的平民的好奇心”(同上)。“我们所具有的历史感这一伟大长处”与“我们的良好趣味”处于“一种必然的对立之中”(W,II,688)。一句话，历史感是一种现代疾病(W,II,1113)，它与另一种现代病即浪漫主义的兴起密切相关。关于浪漫主义的疾病，歌德已经作出诊断：“古典的是健康的，浪漫的是生病的。”(《箴言》863)浪漫主义的根本精神是鬼气阴森的，是 Totenerweckung[唤醒

死者],是“死者的复活”(W,I,218,1122)。现代人缺少自我充实性,因而需要用历史来顶替生活;现代人没有预定的角色需要他扮演,也没有一个种姓(caste)给他一种 persona[社会角色],他就成了一个可以扮演多重角色的窥淫狂(voyeur),一个总是不停地寻找某个角色让自己来扮演的演员。现代人在想象中穿上历史提供给他的衣服去参加化装舞会,历史是“服装储藏室”(W,II,686)。历史需要消除幻象,而艺术则是幻象的创造者,因此历史是艺术的死对头(W,I,252):历史祛除了所有健康的本能冲动(W,I,239)。历史主义,即使是黑格尔辩证法中的历史主义,都是以一种线性[97]发展的观点看待事物,而神话却是循环的、不断更新自己的、永恒的。整个现代进步概念是荒谬的,因为“人类历史发展中最根本的一切”都已经在历史产生之前的“原始时代发生”(W,I,448)。和浪漫主义一样,历史病也主要是一种德国灾难:

> 我们德国人是黑格尔主义者,哪怕这个世界上从来没有过黑格尔这个人,也是如此,因为我们……本能地赋予生成、演化,而不是赋予那“是”者(that which is),以一种更深的意义和一种更丰富的价值。(W,II,226 以下)

这样一种态度对 17、18 世纪的法国来说是陌生的:

> 高乃依笔下的法国人,以及更突出的即大革命时期的法国人,以一种勇敢的方式榨取古代罗马,而我们,我们有高超的历史感,因而不再有勇气采取那种方式。再看看古代罗马本身:它是多么粗暴同时又是多

么单纯地占有更早的古代希腊的一切好的和优秀的东西！(W,II,91)

高乃依及其同时代人在他们的时代如鱼得水。他们不是在神交(empathizing)中回到一种在时间和历史上都相距遥远的精神状态(mentality)，而是按照自己的需要吸收消化古代罗马和希腊。拉辛和高乃依笔下的罗马人和希腊人，他们笔下的特洛伊人、匈奴人、《圣经》中的犹太人、中世纪的西班牙人和现代土耳其人等等，都是归化路易十四的臣民，与 la cour et la ville[朝臣和市民]在举止、言语和姿势上都无从区别——然而，他们却更是罗马人、希腊人或其他什么人，超过例如瓦格纳《名歌手》的中世纪品格，尽管后者身着更切合历史的装束。艺术不是建立在(经常是不自然的)"原初性"(originality)上，也不是建立在肖像绘画的"现实主义"上；艺术建立在某一典型性的而非典型性的幻象(Schein，外观)的逼真性上。对 17 世纪的法国来说，对于 19 世纪的尼采来说，最重要的原则是传统的"模仿"和"创造"，古典意义上的"模仿"和"创造"(invention)："模仿"古代(神话中、悲剧情节中和诗歌中的)的伟大榜样，这种"模仿"反过来要求严格遵守规则(三一律、亚历山大诗行法、五幕法)，将"创造"限制在修饰的范围内(修辞手段、意象手段，Schemata verborum[语词形象]等等)。尼采认为，惯例(convention)是"艺术的条件，而不是其障碍"(W,III,754)，而悲剧尤其被人类惯例中最基本的惯例所限定：无论口头表述还是姿势语言都限定了悲剧。古典戏剧家为了达到自己的目的，靠的不是一种混乱的自由放任(laisser aller)，而是严格控制下的"创造"——一种传统意义上的"创造"：在传统的情节、诗体形式和式样的狭小范围内"找到"有感染力的形象、节奏、声音和节奏模式，"演出"它们。

古典戏剧家的自由寓于限制，寓于其“戴着锁链起舞”的能力，寓于其克服自己制造的困难同时又用“轻松的假象”将它们掩盖起来的能力（W，I，932）。这样做时，古典戏剧家以自己的方式遵守着那些同样人为的艺术规则，这些规则支配了古希腊悲剧中傀儡一样的英雄主角（或法国古典戏剧中的风格化的主角）。所有艺术都是严肃的戏剧，并因此是风格化的：即严格意义上的表演（play-acting）、演出（per-forming）、再现（representing）；总之，即扮演（histrionics）或[98]做戏（hypocrisy，字面含义“扮演一个角色”，希腊文 hypocrisis）。

角色扮演、模仿、一种无意识但极端熟练的精明，乃是有机生命繁殖自身，实现种族的改进并在竞争中获胜的根本法则。在这个意义上，尼采分析了狄俄尼索斯式演员理想的心理：这种演员理想极端对立于 19 世纪的艺术家们，后者在其精神分裂中，通过其小说和戏剧中的人物，任意地表演自己的幻想（“Madame Bovary，c' est moi!”[①]）；这种心理观察提供了对于欺骗、亦即 sprezzatura[洒脱][②]的生理学洞见：所有有机体都是似乎通过这种欺骗或洒脱以谋求最强大个体对于其种族中平庸之辈的胜利。

艺术的悖论远远超出了人类的意识范围：艺术是大自然的性手段，艺术凭着诱惑性的色彩、气味、声音和有节奏的运动唤起了繁殖刺激和受精刺激（这种刺激是植物和动物生命的有机

① 法语，福楼拜语。“包法利夫人，即是我!”——译注

② sprezzatura，意大利语，代表一种优雅、轻松的行事风格，使原本复杂的工作显得简单而轻松，让人看不出背后的费力工作过程。拉斐尔的一位朋友用该词来赞美拉斐尔的绘画表现方法，称赞他的绘画技法的“洒脱”：“仅仅是轻松地作出的一根不费力气的线，仅仅是随意的一笔，仿佛是不刻意努力、不用任何技巧，浑然天成而恰合画家之意，显示出艺术家的杰出之处。”该词的词根为“虚伪”。——译注

功能)；而这又很大程度上证明，美是欺瞒(dissimulation)，是角色扮演，是虚假伪装：

> 生物等级排序(hierarchy)越高，欺瞒也就越多。……这种欺瞒在无机自然中似乎不存在：在那里，力(power)以非常粗暴的方式横冲直撞——随着有机生命世界的出现，才有了诈术(ruse)；植物已经是诈术的高手。……人类的产生的实质(essence)在于一千倍的狡猾——演员的问题，我的狄俄尼索斯理想……(W,III,578)

同一种能量或“权力意志”，一种追求沉醉(intoxication)的生理和心理冲动，盲目地激起所有生物的活力，并改变它们。它通过迂回曲折的道路，通过害羞和欺骗，达到其目标：从植物到动物，从动物到人，所有的性活动都是借着一种艺术的胜利不断发生着。不是自然，而是多产幻想和性幻想，在美的幻象的推动下，导致了繁殖和艺术作品的创造。人是一个独一无二的例子，在此，“艺术概念中和性行为中所用掉的正是同一种能量”(W,III,924)。对于艺术的根本存在来说，“一个生理学前提是不可少的：沉醉”，“特别是醉于性兴奋，醉于伟大的贪欲，醉于强烈的情感”。理想化不过是“对事物的一种强奸，通过醉(一种逐渐增加的能量和充溢感)的方式迫使主要特性开放的做法”(W,II,995)。艺术家的创造本能与“其血液中的精子(semen)分布”密切相关。探讨艺术家的生理学，就是要批评他的游戏本能，将他的游戏本能看作“一种能量倾泄”，一种由于变化和任意改变形态而产生的欢乐，一种由于“在异己事物上打上一个人自己的灵魂的印记”而感到的奇怪的快乐，看作艺术家无限的自私，一种

"他加以升华的本能冲动"(W,III,867)。沉醉是一种阳物崇拜体验(phallic experience),它构成了高涨的权力感,从而导致了艺术创造。正是这种内在冲动推动着艺术家,"用事物反映他自己的完美"(W,II,995)。

美学是"无兴趣(disinterested)沉思",正因此,"对艺术的去势活动折磨着当代……以赋予这个时代自身以一种干净的良心"(W,II,598);[99]康德和叔本华断言,艺术的沉思使性欲得到了中立化。与上述观点相反,尼采认为,司汤达(Stendhal)的论点——艺术乃是"快乐的许诺"——更接近真理。从亚里士多德到叔本华,所有艺术理论家都没有看到审美经验最本质的方面,因为他们不是从创造性艺术家的观点去观察艺术,而总是从旁观者的角度去打量艺术。尼采转向艺术家的心理学,并直截了当地指出,皮格马利翁(Pygmalion)①神话是理解艺术创造之背后动机的一个关键(W,II,845 以下)。艺术的本能冲动绝对不是无兴趣的,其动力来自一种高涨的肉体欲望和一种醉态。与"神圣的柏拉图"一样,尼采主张,"所有的美都唤起生殖的力量:这正是美的属性,从最肉体性的存在到最智力性的存在和最精神性的存在,都是如此"(W,II,1003)。对艺术和美的欲望是"对性刺激的一种间接渴望,这种渴望由生殖本能传达给大脑(cerebrum)"(W,III,870)。我们的性欲幻想和情感幻想改变并提高了各种情境的面貌,这些面貌反映了我们自己的生命力;同样,反过来说,我们一旦接触到那些在我们个人的感觉价值表中占有较高位置、并因而"表现出这种面貌改变和增值"的对象,"我们的动物性生存就会激动地对这种快乐状态所植根于其中

---

① 希腊神话中 Galatea 岛国王,擅雕刻,因热恋自己所雕的少女像 Cyprus,感动了爱神 Aphrodite,给他的雕像灌注以生命,使两人得以结合。——译注

的领域作出反应——对于动物性欢乐和愿望而言，这些非常微妙的性情倾向的一种混合乃是美感的条件(esthetic condition)”(W,III,535;参 II,995;III,755)。这种美感条件只能在这样的人身上发现：他们天生具有充溢的“生殖活力”，其中“总是存在着 primum mobile[原始致动者]”(同上)。总之，正如弗洛伊德自己所承认的，弗洛伊德的“升华”概念已经预先存在于尼采的审美经验心理学中，并且，“升华”这个词汇本身也是如此。该词出自《人性的，太人性的》(1879)一书，尼采认识到：“不存在什么不自私的行动，也不存在无兴趣沉思这样一种东西：两者皆不过是升华……”(W,I,447)。创造性的行动征服了艺术家，把他变成了一个纯粹的工具：父性的、赋形的“阿波罗”和母性的、提供内容材料的“狄俄尼索斯”(参亚里士多德，《论动物的生殖》)，二者以自然的 forces majeures[不可抗力]将他抓在手里，摆布他，“无论他愿意还是不愿意：一方面强迫他变成幻想家，另一方面强迫他变成一个狂欢者。这两种状态也都存在于日常生活中，只不过是以更弱的形式，即梦和醉”(W,III,788)。梦和醉也“在我们身上释放出不同的艺术力量：梦释放出观看的力量，将事物按照逻辑顺序联系起来的力量，创造诗歌的力量；醉则赋予我们以模仿、热情、歌唱、舞蹈的力量”(同上)。兰波在 1871 年，尼采在 1872 年，各自独立地阐述了一个真理：一种创造力量借助于抒情诗人而发挥作用，抒情诗人似乎只这种创造力量支配下的一个半被动的工具、一种表达和模仿(je est un autre[我是一个他者]；参 1871 年 5 月 15 日兰波致 P. Demeny 信；《悲剧的诞生》，W,I,38;I,40)。

[100]“准确地说，所有完美的行为都是在无意识的情况下发生的，并且不是作为意志的结果而发生的”(W,III,746)。尼采认为，权力意志不是“一种存在，不是一种生成，而是一种悲情

(pathos)——此乃首要的、最基本的事实，‘生成’和‘生产(producting)都是这一事实引出的一个结果”(W,III,778)。因为悲情、激情(passion)意味着被动性、承受、某种母性(maternal)状态；当然，在“作出”自己的行动和(当这些行动由于盲目的“权力意志”而自动产生时)“承受”这些行动之间有所差别，但这种差别至少可以忽略。尼采所看到的世界是这样一个世界：在这个世界中，意识将所有的价值理性化，从而篡改它们；在这个世界中，个人从来不知道他在物种的全盘计划中所扮演的真正角色；在这样一个世界中，人并不“做”什么，相反，他“被做着，每个时刻都被做着！人类在所有时间里都把主动与被动混淆起来：这正是他永恒的语法错误”(W,I,1096)。每当我们的无知降临，每当我们的视野封闭，我们就“放上一个词，比如‘我’这个词，‘做’这个词，‘承受’这个词：它们也许是我们的知识的边界，但它们不是什么‘真理’”(W,III,863)。通过“行动”概念与“承受”概念的分离本身，尼采看到了一种植根于语言本身，因此也就是植根于意识的误解：语言和思想，以其跌跌撞撞的方式，只能通过“区分”的方式前进，只能通过设立“一对对立面”识别事物并将其归类；而实际上，看起来相反的东西却是有机地互相混合起来的一个复合体，好象是一个两性统一体。“行动”和“承受”同时存在于艺术创造过程中，存在于阿波罗-狄俄尼索斯之poiein[制作、诗]的对立性和和二元性之中——对(古典语文学家)尼采来说，poiein 不仅仅是一种制造(making)；像在赫西俄德那里一样，poiein 还是一种“带入存在”(bring into existence;《工作与时日》110;《神谱》161、579 等)；在安基多德(Andocides)①那里，poiein 是一种“产子(begetting)”(I,124;4:22)，在

① Andocides，雅典演说家，政治家，于公元前 415—390 年间闻名。——译注

柏拉图那里,poiein 从字面上说是一种"孕育(conceiving)"(《会饮》203b)。艺术创造端赖于一种性兴奋,分析到最后,尼采把这种性兴奋等同于一种繁殖强力的充溢,权力意志的一种溢出和升华:"没有性系统的某种过度兴奋,一个拉斐尔是不可思议的",而"音乐创作,也是一种生孩子的方式"(W,III,756)。

在最广泛的意义上,尼采关于诗歌的爱欲观把诗歌看作"作品的一种生产"。这种爱欲观深刻洞见了艺术家的心理学和生理学:艺术家作为"母性类型的人"(the maternal type of man)(W,II,251),"总在孕育中"(W,II,243);远远还不止这点,在宇宙的水平上,这种爱欲观也深刻了宇宙的自我创造本性(self-creating nature):"宇宙是一件自我诞生的艺术作品"(W,III,495)。有个问题从一开始就吸引了尼采,在回顾中,尼采这样表述该问题:"艺术究竟在多大程度上到达了世界的最内在的所在? 是否在艺术家之外还存在着其他艺术力量?"对于第二个问题,他毫不犹豫地回答"是"。关于第一个问题,尼采的思考是:"世界无非就是艺术!"并且,尼采再次热烈肯定艺术优于哲学:

> 在智慧(wisdom)中有某种反自然的东西,它对艺术的敌视表明了这一点:在只有**幻想**能[101]解救我们、拯救我们的地方要求**知识**——这确实是错乱,是趋向虚无的本能冲动!(MusA,XIV,324)

这些话呼应了《悲剧的诞生》的主要论题,也呼应了"论向真理的悲情"(1875 年,尼采计划写五篇序言,作为圣诞节礼物送给瓦格纳,该文是其中之一)的话:"艺术比认识更强有力,因为它意愿(will)生命,而认识活动的最后目标是——毁灭。"(W,III,271)

Aisthesis[感觉]、感官知觉，建立起了艺术和科学之间的联系；感觉促进了人们对有机世界和无机世界的巧妙活动过程的理解。像所有的艺术生产和艺术接受过程一样，所有有价值的知识都完全依赖于感官的精微、活力和警觉："在我们今天，科学进展的程度，完全就是我们决心接受我们的感官证据的程度。"(W,II,958)"概念王国"若要具有任何意义，就不能完全割断其同"感觉世界"的联系：同样，不能废除"存在"与"思想"之间的同一性(W,III,394)。从根本上说，所有真正的认识，由于其人类学的相对性，都只不过相当于一种审美经验(但也不少于一种审美经验)：它无法超越人类感官的血肉之墙。在古人心目中，审美经验高居于所有其他知识形式之上。特别是味觉，它是最微妙的触摸和探试(touch and testing)工具；它极其密切地与"智慧"的观念联系在一起：

> 明智(sage)的希腊文词汇从词源上说可以归结为sapio[我尝]、sapiens[品尝者]、sisyphos[具有最灵敏味觉者]；通过品尝获得一种准确的感知，通过味觉获得的一种重要的disinguo[辨识]能力：这曾经是哲人的特殊技艺，普通人的意识就是这样看的。(W,III,363以下)

它说，趣味、感性、智慧、知识互相联系在一起，这样，美学显然就征服了认识论的舞台，无论在什么领域，美学探讨的目标都是艺术；尼采认为，在所有有机体中刺激生命和鼓动其繁殖的根本力量就是艺术本身："艺术，也只有艺术：艺术是使生命成为可能的唯一伟大力量，生命的伟大诱惑者，生命的伟大刺激。"(W,III,692)艺术即权力意志，每当这权力意志发号施令时，它都通

过“代理人”工作，这些代理人只是“演出”权力意志之所意愿的任何东西，自己却觉得它们是在执行它们自己的命令，服从它们自己的决定。从心理学上看，“‘原因’概念乃是我们在行使我们的所谓[自由]意志时体验到的权力感；——我们的‘结果’概念，则是一种迷信，以为这种权力感就是推动事物的权力本身……”(W,III,775)如果说，整个宇宙像尼采思想所描述的那样，是一个有机体，通过一种盲目的权力意志所赋予的活力和毁灭力，任意决定其甚至最小组成部分的功能，并没有一个黑格尔式的Weltgeist(世界精神，这种世界精神最终将在“世界”即“人类”历史的巨变中意识到自身)对其进行指导，那么，也就不存在什么“道德”或“不道德”行为：那么，“自由的”且“自主的意图”，以及“行动”概念本身，就只是想象和虚构的世界，就必须被废黜(W,III,612)。[102]在这种图景中，将不再有什么宇宙的神秘，而只有双向而规则的搏动，一种永恒的自我创造和自我毁灭在大大小小事物上造成这种搏动，这搏动带来一种欢乐和节律；只有一种“演员”和面具的不断变形，而在生命循环的永恒复返中，戏剧和角色却基本维持不变。在最大尺度上，宇宙本身将在永恒重复(和彩排)中扮演尼采式狄俄尼索斯演员的角色：“狄俄尼索斯的永恒自我创造和自我毁灭的宇宙……这个世界就是权力意志，除了权力意志，什么都不是！你自己也是权力意志——除了权力意志什么都不是！”(W,III,917)

生命，在其所有展示方式中展示的生命，因此就是一种无限和永恒的悲情——一种忍受、一种命运、一种摩玺拉(moira)，[①]在生命等级王国的所有阶梯上，这种悲情人格化为无数的“演员”。戏剧是生命的镜子，一面忧郁的镜子(a dark mirror)。这

---

① Moira，希腊神话里的命运三女神之一，也用来直接代表命运。——译注

表明，悲剧英雄是一个*承受者*（sufferer）：一种力量支配着悲剧英雄，表达这种力量的意愿和行动，但他对这种力量没有任何实际控制可言。这一巨大存在（magnitude）与其说是机械的，不如说是有机的，关于这个巨大存在，有一种决定论观点，这种决定论也将导致一种戏剧观和诗学，这种戏剧观和诗学与亚里士多德的"戏剧"观和"诗学"有所不同。因此，看到尼采谴责亚里士多德犯了一个错误，这并不令人吃惊；尼采认为，亚里士多德非常笨拙地解释了"戏剧"的一般本质和悲剧英雄的具体本质，在这个过程中，亚里士多德犯下了许多错误，上述错误只是其中之一。事实上，在《瓦格纳事件》（W，II，921）中有一个不经意的脚注，这个脚注对亚里士多德的悲剧见解提出了质疑，指出多利克人（Doric）的 drama 一词完全没有 action［*行动*］的含义；相反，它指一种与神圣有关的事件、一种神圣"历史"；最古老的戏剧演出的是神圣传奇，这些神圣传奇是地方宗教崇拜的根据。关于泛阿提卡形式的 drama、dramosyne、sacred service[①]、ceremony，一些更晚近的评注为尼采的假设提供了材料（《希腊碑铭》［*Inscriptiones Graecae*］II 1358，ii，34，40：公元前 4 世纪）。亚里士多德本人解释说，drama 一词的词根即多利克方言中的 dran，其含义与阿提卡方言中 prattein（即"忍受"，后来才有"获得"、"完成"、"造成"等含义；参《诗学》3. 6）相同。尼采指出，德国古典语文学家们将 dran 错误地翻译成了 doing，从而错误地传播了关于悲剧的错误概念：自维拉莫维茨猛烈攻击《悲剧的诞生》（《未来语文学！》）以来，他们一直保持一种敌意的沉默。尼采的意思似乎是，dran 和 prattein 都同样表达了一种以其自身为目

---

① 参 Hjalmar Frisk，《希腊词源词典》（*Griechisches Etymologisches Wörterbuch*，Heidelberg：Carl Winter，1954），I，416.

的而不具道德含义的"使发生"(bringing about)、"实现"(effecting)。这一"使发生"和"实现"将其借以运行的主体转变为一个经受者,而非一个"自由的"因子。悲剧主角并非自发地行动,相反,他最后认识到:他不过是并且一直不过是命运手中的一个玩物;他认可这种命运(命运之爱);这种命运符合那些不可控制的力量——这些力量通过他的毁灭、通过他有意识接受的牺牲达到了自我满足。在这里,尼采的论点似乎再次被 prattein 的派生词所证实:[103]在亚里士多德看来(《诗学》6. 8),主角的角色(persona)表演出来的 praxis,是神话的事件(而不是 action),而非主角的性格;在戏剧语言中,pragma(复数 pragmata,被错误地翻译成 actus[行动])是指:戏剧的主要部分(在拉丁语中,最初指演员的角色),主要指"事件"(events),"情节"(circumstances),即发生(happenings)而非行动(参希罗多德书,1:207;修昔底德书,1:89;3:82);而在欧里庇德斯的《希腊人》(*Helena*,286)中,"境遇使然"(by circumstances)的 pragmasin 明确与"行动使然"(by acts)的 ergoisi 互相对照。

无论尼采对 drama 概念的重新解释有什么价值,他确实结束了文艺复兴以来古典学学者们的做法——将亚里士多德的模仿说(idea of mimesis)解读为可疑的"行动模仿";因为尼采在其中看到了经受(suffering)、激情(passion)、悲情(pathos,复数 pathé),它们由于一种不可逃避的命运而降临到悲剧主角身上,违反他有意识的意志。因此,尼采以一种具有讽刺意味的和悲剧性的"对立面的和谐"(coincidentia oppositorum)解决了 praxis[行动]、pathos[事变、事故、偶发]和 pathé[经受、不幸]之间的古老悖论。尼采可以得出结论说:"悲剧所萦绕于心的是伟大的悲情场面——行动好像被排除在悲剧之外了,[在时间上]位于戏剧开始之前,[在空间上]位于幕布之后。"(W,II,921)布

瓦洛(Boileau)说过:Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose[人们不应该看到的东西,咱们就用故事来展露](《诗的艺术》3,51),尼采上面那话可作这句话的一个注脚,但这话最终触及到了尼采心目中的悲剧的本质:即那些痛苦的悲情场景(亚里士多德《诗学》14,9),在这些场景中,一种极度的紧张爆发为"行动",悲剧主角因此而遭受痛苦,走向自己注定的毁灭,同时也并非意识地要成为一个"罪犯"或"罪人"。

这种观念作为一个主要论题、一个主旋律(leitmotif),是埋藏在尼采全部著作下的审美基础;早在1864年,尼采在一篇学生论文《关于悲剧中的合唱音乐的思考》(*Primum Oedipodis Regis Carmen choricum*)中就已经表达这种观念:"希腊人关于悲剧效果的想法与我们不同;悲剧的效果来源于伟大的悲情场面——在其中,行动几乎没有什么意义,而情感之抒发则是一切……"(HKG,II,375)。除了17世纪的法国,没有什么现代戏剧作家理解尼采在其他地方所谓"古典的、可怕的美杜莎头之美"(W,III,159),这种美毁灭了悲剧主人公,同时却没有"恰当地"将他的不幸与任何"过错"联系起来:因为有一种"纯粹的、无辜的不幸"(W,I,1065)。

基督教特别是其北方的表现形式(它失去了与其地中海起源的接触),歪曲了所有心理价值:它取消了受苦的纯洁性,将受苦在因果上与"罪"、"公义"、"罚"等概念联系起来;它将欢乐和强力充溢的所有伟大情感,诸如高傲、骄傲、情欲、胜利、自信、自爱等等,都打上"有罪的"、"可疑的"和"诱惑的"等标记;它将温顺神圣化,使其成为值得欲求的性格;它将爱解释为利他主义,歪曲了爱的含义,并且同时要求无私,要求放弃"自我",放弃"我",要求其转向(alteration,"利他主义"[altruism]的真正含义);[104]它使人生本身变成一个惩罚,使好运成为一种诱惑;

它谴责激情，视其为魔鬼，谴责人对自己的信任，将其看作不信神之邪恶。正如尼采所见，基督教心理学，乃是一种禁止心理学，一堵生命的围堵：它害怕生命的悲剧感（W，III，519）。“[自由]意志说，从根本上说，是为了惩罚的目的发明出来的。”（W，II，976；III，822）基督教用“自由意志”的虚弱教条诅咒人类的激情，与此相反，尼采的深度心理学则提供了一种深渊般的洞见，见到盲目的“权力意志”——它是非个人的，支配着个人；如果人们接受这些洞见，就会对那些神秘力量（正是这些力量驱使高乃依和拉辛的主人公走向他们的死亡狂欢和自我毁灭）获得同样惊世骇俗的理解。尼采询问这样的问题：“所有有意识的意愿、所有有意识的目标、所有价值评价，是否都只是某些根本不同的东西必然实现自己的手段，而不是可能出现在意识中的那些东西。”（W，III，901）人多于一个个人，同时又少于一个个人；对这样的人来说，根本不可能“不被他的父母和祖先的品质和偏好所拥有”，“只要知道了有关父母的某些情况，就可以得出关于子女的某一结论。”（W，II，738）任何性格特性（无论多么微小）都决非无关紧要；这些特性也不是偶然发生的。某一“人格”（personality）中的一切，都服从一个不可抗拒的决定论铁律，这铁律有机地延伸到人类的过去和未来之中。“从整体上说，一切事物之所值，正好就是人们为其已经付出的多少。……‘遗传’是一个错误的概念。因为一个人是什么人，他的祖先已经付过账单了。”（W，III，552）如果把尼采的观点应用到法国古典悲剧上，那么，像高乃依的贺拉斯、波里厄特（Polyeucte）、奥古斯都和阿提拉（Attila）这样的“权力意志”巨人，甚至也被一种由前人留给他们的、本能的“权力意志”所指导：于是，他们的慷慨、他们的荣誉感、他们的可怕性（terribilitas）、他们的宗教或政治狂热，似乎不再是一个选择问题，而是一个命中注定的问题，是他们不可逃避

的命运所能采取的唯一形式。他们代表了某些稀有的颠峰时刻，在这些时刻，在数十年或数百年的纷纭和酝酿之后，人类产生出最高级的和最强大的标本，达到了其完美：这就是人类的目的；为了这个目标，人类在永远复返的循环中，不知疲倦地、无意识地努力克服自己，向之前进。但是，他们不过是尼采笔下狄俄尼索斯演员的化身：命运通过他的面具、他的 persona[角色]和他本人发挥作用；他不能控制这命运，他服从这命运。

面对人类命运的锁链，个人无从解脱；"每个人本身都是命运的一个片段。"(W，I，905)尼采毫不留情地证明，所有其他人和他自己，试图冲破命运的监狱围墙和寻找自己的救赎，但这都是纯粹的徒劳。"你本身就是那不可战胜的摩伊拉(moira)；在你身上，人类世界的整个未来都已预先确定；即使你惊恐地从自身退回，你的处境也不会有什么改变。"(同上)从最低级的细胞，到宇宙本身，所有的存在都经受着(suffer)权力意志；[105]分析到最后，都是一种永恒的紧张冲突和永恒的不断变化。在宇宙的层面上：

> 世界存在着，没有生成，没有消亡。或者不如说，它是生成，它是消亡，但是并非从某一个时刻开始生成或在某一个时刻停止消亡——它在这两种状态下都同样持存(persist)。……它自己养活自己：它的排泄物就是它的养料。"(W，III，703)

在人类的层面上，有着同样的循环；最强有力的样本——悲剧英雄的类型——身上有一种脆弱的平衡：权力量子(power quanta)相互冲突，每一个量子都力图获得更大的强度，力图夺权篡位；全部量子都在互相角斗，在主体中产生了一种急速的变

化、一种热烈激情的钟摆运动、对所觊觎对象的一种全部占有或(在不可能全部占有的情况下)全部毁灭的急切愿望;换句话说,对一种绝对优势的无餍欲望,这欲望自己滋养自己,与最大的快乐或最大的厌恶称兄道弟,决不能被等同于平庸的、卑贱的、达尔文主义的"自我保存"本能,也不能被等同于一种"秩序"感,或等同于对"规律性"的一种献身。

拉辛的皮洛士、赫明尼(Hermione)、尼禄(Néron)、阿格里皮尼(Agrippine)、罗克珊、阿塔莉(Athalie)等等,以一种完全的、热烈的献身精神,不惜冒着自我毁灭的危险,追求的不是"幸福",而是对于他们迫害对象的一种绝对权力;他们是那不断变换的情感的囚徒,随着自己情感的潮水,涨落起伏;他们这样做时,盲目地服从着自己身上那变色龙一样的本能,用尼采的话来说,"他们改变,但他们并不进化(evolve)"(W,III,725),不过这话并不特指拉辛笔下的人物。"每一种本能都是一种僭政类型",并建立"自己的视角"(W,III,903;参 II,571);"所有本能都是不可理喻的",所以,任何本能都不会按照一种功利主义的观点行事(W,III,909)。按照尼采的解释,权力意志是意志的最基本的和完全下意识的形式,而本能的生活就是权力意志"一种构造和一种扩充",权力意志一旦下命令,意识就立即把这命令理性化:"对于我们最强有力的本能,即我们身上的僭主,屈服的不仅是我们的理性,而且还有我们的良心。"(W,II,638)

说到底,我们意志的有意识行使实际上只是一个幻想,是种种黑暗本能力量的一种理性化:那些本能力量在我们存在的所有层次上摆布我们。无论我们心里把我们的"活动"(activity)看作什么,它们从根本上说都只是碰巧途经(pass)我们存在的某些东西,是我们命中注定要做的一些东西。只有一种经过(passing)、一种我们经历的激情(passion);从字面上说,是一种

发生(happening);从词源上说(德语中的 Geschehen[事件]、Geschick[命运]、Geschichte[历史]全都来自同一词根),是一个事件,这事件通过并由于我们的存在而命运性地、历史地注定要成为存在:我们的一个"行动",我们必须承受它以便执行它(an "act" of ours that we must suffer to be performed by us),这确实是一个悖论性的说法。

人之所是,就是某一更高的、内在的必然性规定他之所是,谈论他的"应是,就像谈论一棵树的应是一样,荒唐"(W,III,671)。在这个意义上,每一个人类存在都是一个独一无二的、不可思议的现象(W,I,287);但是,他只能作为一个系列中的一个必要环节存在,"他是过去事物的元素和影响的凝聚。……不能要他负责任:[106]无论是他的所是,还是他的动机、他的行动、他的行动的后果,他都不能负责。"(W,I,479 以下)人类情感的全部历史实际上都是"一个错误的历史,一种关于义务的错误,建立在自由意志之错误上的义务之错误"(同上)。尼采从来都不厌其烦地重复强调,人完全不能对他的行动负责,对于行动的后果,他是完全无辜的(W,I,513;I,544;I,709;I,908;I,912 以下等)。义务论建立在一个天真的假设上:"只有意志能够成为原因,而一个人必定知道他实际上意愿过,这样他才能有权相信他自己是一个原因。"(W,III,745)对于我们醒着时所做的事情,我们所能负责之少,正如我们对我们的梦境所能负责之少(W,I,1098 以下)。在施莱格尔看来,"历史学家是转向过去的先知"(《雅典娜片段》);而在尼采看来(古人也这样看),过去就像皮提亚(Pythia)的声音,阴暗但无误地预见了未来:"过去的判断什么时候都是一种神谕似的回答。"(W,I,251)

因此,我们看到,在拉辛笔下,费德尔身上的命中注定,她在阿芙洛狄特(维纳斯)手里无辜地遭受迫害;而从戏剧第一幕开

始，希波利特（Hippolyte）不祥的诗句就预示了费德尔的上述命运，好像被包括在其中：*La fille de Minos et de Pasiphaé*[弥诺斯与帕西法厄之女]（*Phèdre* I. i . 36）。同样，在《德巴依特》（*La Thébaide*）中，"歌"（sang）、"天性"（nature，即 naissance，famille，race）和 dénaturé[变性、反常]等词汇反复出现，这预示：俄狄浦斯子女的悲惨命运不可逃避，而他们对于自己之存在所承担责任之少，正如他们的父亲为其与约喀斯塔（Jocasta）的不伦婚姻或为莱欧斯（Laius）之死所承担责任之少。"没有人是他的行动的负责人，没有人是他的天性（nature）的负责人。"（W，I，481）如果一切都被预定了，还在谈论什么道德，就危及并嘲弄了悲剧的精神；关于这种悲剧精神，尼采这样界定："从承受（suffering）的观点来理解世界：此乃悲剧的悲剧性本质"（Das ist das Tragische in der Tragödie；W，III，338）。"道德的"行动岂不在于理性战胜过度的激情和欲望吗？但是，怎们可能区分"理性"与"激情"呢？任何区分企图实际上都是在同时误解这二者：因为理性不过是"不同激情和欲望之间的一种关系"（W，III，648）。

所有意图，所有行动，可以说都是非道德的，因为最终证明，正如我们所看到的，关于背后动机和情绪的全部推理都是一种理性化的编织。事实上，"更健康的人，更强壮的人，——一个人越有进取心，他就越不道德"（W，III，919）；生命力的任何增加都会带来"不道德的相应增加"（W，III，583）。到底是什么东西，使得任何伟大文明（如文艺复兴时期的意大利）卓然屹立于野蛮状态之上？"任何时候都只有一个原因：公开承认的不道德数量之多。"（W，III，572）高等人之不同于一切低等人，不是因为他们道德上更卓异，而是因为他们具有一个更精妙的美感机体组织，这一机体组织位于"善"和"恶"的彼岸，它使高等人能"无限更多地

看和听，并且在看和听的同时思考”(W,II,176)。对尼采来说，正如对(他所蔑视的)波德莱尔来说，[107]审美与资产阶级道德正好相反，理想的美和伟大与这种“美德”的温驯不能相容，这种美德一方面允许犯罪幻想在心灵舞台上秘密上演，同时又出于伪善、怯懦，由于害怕被抓住，而不敢公开承认犯罪幻想，而做出义愤的样子。尼采宣称：“所有伟大的人都是罪犯，但不是那种可怜的罪犯。……犯罪和伟大不可分。”(W,III,521 以下)尼采总是从审美和悲剧知识观点出发谈论问题，这与波德莱尔所谓的理想美(Ce qu'il faut à ce coeur profond comme un abîme/ C'est vous，Lady Macbeth，âme puissante au crime[我心如深渊，麦克白夫人/ 它渴望的是您，嗜罪的灵魂]，等等)有异曲同工之处。

从生命及其刺激的角度来看，“美德”的禁欲主义价值降低人：“一个人如果只是有道德的，那他就属于完全渺小的一类人”(W,III,603)；“一个有道德的人：一个更低级的人”(W,III,604)——实际上，这种人是一个活的谎言，是人之现实的一个否定。现代人在其蠕虫般的、纯粹经济的和社会性的存在中，正在追求越来越琐屑的生活意义、越来越小的风险、越来越少的危险、完美的安全。“自哥白尼以来，人的自我贬低岂不是不可抗拒地大踏步前进了吗?”(W,II,893)为了享受“安全”，人们宣布他们全都是平等的(W,I,892)。人之为人的伟大之处，在于他能自由地支配自己的感官，自由地玩弄自己的欲望，还在于“知道如何利用更伟大的力量——它知道如何为这些怪物服务”(W,III,528)：这更伟大的力量就是不道德的、祖传的、悲剧性的权力意志——因为“存在着的唯一权力与[这一]意志是同一种东西”(W,III,473)。尼采问，所有不朽的伟大作品和功业岂不都是“在最深刻意义上是不道德的吗?”(W,III,473)如果从唯一

有效的视角来看，亦即从其悲剧性地提高人生来看，道德本身实际上并不是一种“道德的”力量，而只是生命力经济体所利用的诸多工具之一：在为生命本身效劳时，“善”和“恶”之间明显的对立不再呈现为绝对的对立，它们仅仅表达了“各种本能的权力程度，一种临时的等级制度，用来将某些本能置于控制之下”（W，III，615）。

古希腊悲剧和拉辛悲剧中的男女英雄，被骄傲和强烈激情推向毁灭，生活在一种紧张、悲情和不安全的状态中。他们每走一步，都更进一步地接近他们那即将到来的灭亡。他们是完全孤独的伟大罪人的理想化，代表一种强硬的、冷酷的和悲剧性的伟大；而多愁善感的19世纪人追求的是物质舒适和安全，对他们来说，这种伟大已经丧失了意义。在古希腊人那里，哪怕是“盗窃，如普罗米修斯之所为，哪怕为了表达一种疯狂嫉妒而屠杀牛，如埃阿斯之所为”，都可以成为高贵行为：“为了赋予犯罪以高贵性……他们发明了悲剧”（W，III，132）。在《悲剧的诞生》中，尼采将“人类罪恶的正当化”看作悲剧的伦理背景（W，I，59）。在这种意义上，悲剧的悲情乃是肯定人生之卓越（par excellence）的悲情（W，II，1129），[108]叔本华的否定意志和人生的悲观主义正好相反：这悲情接受生成与毁灭的双重必然性并赋予其意义。“悲剧艺术家的深刻之处在于，他的美感本能使他在一瞥之间就认识到了最遥远的后果，而不是一叶障目地只能看到最近的东西：他有能力在最大的范围内接受整体的经济制度（economy），这一制度正当化了罪恶和所有有问题的东西的可怕性质，并且不只是正当化而已。”（W，III，575）

生命不合逻辑，因而不正义（W，I，471；参 I，443；I，229）。针对亚里士多德的净化说，尼采主张，不能用道德术语来解释艺术形式，艺术在美学上提高了生命（W，I，131）。悲剧的目的不

是感动观众并使之恐惧和同情，而是要唤起他内部的“诗性状态”——这种思想在瓦雷里那里得到了共鸣（《杂文集》[*Variété*] V，138）。若在悲剧中看到一种释放压抑状态的清泻功能（purgative），就会误解悲剧的*激励作用*（tonic effect），误解悲剧给人生提供的刺激：人类受苦的节日场景“产生欢乐（即，对强力的意识）”（W，III，753；III，828 以下；I，571；等）。

尼采的狄俄尼索斯悲剧观将悲剧看作对人生的一种激励，看作感官的一种沉醉，说到底，这与德尔图良和阿奎那的悲剧观并非相去很远，并且听起来更动听，为后者远不及；德尔图良和阿奎那劝告信徒要避免造访尘世剧院之罪，这样，死后就能更好地欣赏地狱里罪人在烈火中的挣扎场面，那有教益的、永恒的壮观场面（W，III，794）。在尼采看来，壮烈牺牲的悲剧英雄根本就是无辜的、命定不幸的，这种理论可以说从美学上正当化了人类的罪恶和不义，从而用*暴君神正论*（Tyrannodicée）取代了一切莱布尼兹式的和后莱布尼兹式的神正论。

最后，尼采不断赞美生命优于智性（intelligence），不信任理性和“道德”意图，这些似乎导致了一种出人意料的扭曲，借助这种歪曲，尼采所放弃的路德派信仰为其长期被抑制状态报了一箭之仇。最后证明，尼采的观点是传统奥古斯丁论点的变种：“善”和“恶”的知识败坏了人的原初高贵状态。尼采舍本体而逐现象，舍伦理学和良知而逐审美和感性，舍理智知识而逐本能直觉，一句话，尼采用“多形态邪恶”（polymorphous perversity，该词源于一个众所周知的弗洛伊德术语，布朗[N. O. Brown]修改了其含义而给予了如此贴切的命名）替代一种虚幻的道德，借此，尼采力图恢复悲剧性的无辜和狄俄尼索斯式的无辜，同 19 世纪的所有启示方案一样，这条道路引导现代人走向“绝对贫困”（down and out），进入虚无主义。

尼采与伏尔泰及卢梭的关系[1]

黑勒(Peter Heller)

一　向伏尔泰致敬

[109]对尼采来说,伏尔泰意味着什么?《人性的、太人性的》第一卷于1878年初版,尼采将其献给伏尔泰,以纪念伏尔泰逝世100周年。关于这一庄严献词,作者有点动情地补充说,

---

① 本文原为德文,有修订,经出版者允许英译:*Von den ersten und letzten Dingen: Studien und Kommentar zu einer Aphorismenreihe von Friedrich Nietzsche*(《关于最初和最后之事:研究和评注尼采的一个格言系列》),Berlin: Walter de Gruyter, 1972, pp. 277—99。我不想给读者留下这样的印象:好像我已经穷尽了尼采和伏尔泰的主题,更不用说穷尽问题尤其重要的尼采-卢梭关系主题,后一主题直接将我们引向尼采与浪漫主义的长期纷争(参同上,页229以下)。故此,本文的论述范围不包括尼采与卢梭主义冲突的某些主要方面。(我也无意决定,尼采是否或多大程度上在处理卢梭的文本而不是在处理关于卢梭的一个意象。)关于更多的意见,请参W. D. Williams,《尼采和法国人》*Nietzsche and the French*, Oxford: Blackwell, 1952),在我完全独立地达到我自己的观点之后,我发现,该书在很多方面与我不谋而合。Herbert Gerhardt Kramer的学位论文《尼采与卢梭》(*Nietzsche und Rousseau*, University of Erlangen / Borna-Leipzig: Noske, 1928),论述相当偏颇;本文完成之后,我才见到该论文。进一步的阅读,参*Von den ersten und letzten Dingen*索引中关于伏尔泰和卢梭的条目。

1878年5月30日就要来到,他按捺不住,希望借此机会向"人类精神最伟大解放者之一"致敬,否则,这本"独白性著作"本来不会在这个时候与公众见面。① 不仅如此,在尼采最初的计划中,该卷还包括一个后记,其中将重申他的意图:架起一道穿过一个世纪、[110]从一张死亡之床通向精神之新自由摇篮的"电流"(WKG,IV—2,576)。同样,《人性的、太人性的》的续篇,即《见解和箴言杂集》(*Mixed Opinions and Maxims*),原来也打算再一次向伏尔泰致敬,致以"最后的敬意",就此结束该篇(WKG,IV—4,301)。

所有这些都表明,尼采崇拜伏尔泰,对他有一种亲近感,梦想成为伏尔泰的接班人,继承他,取代他。《瞧这个人》这样回顾并总结了这一关系的主要性质:

> 人们将会看到本书[《人性的、太人性的》]聪明、冷静,不无生硬和嘲讽。一种力图保持趣味高贵性的精神气质,似乎总是在与一种更热情洋溢的暗流搏斗,力图确立自己的支配地位。就此而言,有必要指出,本书

---

① WKG,IV—2,无页码号。关于尼采文本的英译,我非常感谢 Walter Kaufmann 的译本:*The Birth of Tragedy* 和 *The Case of Wagner* (New York, 1967); *On the Genealogy of Morals*; *Ecce Homo* (New York, 1969); *Beyond Good and Evil* (New York, 1966); *The Will to Power* (与R. J. Hollingdale 合作; New York, 1967),上述著作出版社皆为 Random House[Vintage]; *The Portable Nietzsche* (New York, Viking, 1958),也感谢 *The Complete Works of Friedrich Nietzsche* (ed. Oscar Levy, New York: Russelol and Russell, 1964)中所收的诸译本:*Human, All- Too -Human*, I (Helen Zimmern); *Human, All-Too-Human*, II (Paul V. Cohn); *The Dawn of Day* (J. M. Kennedy); *Joyful Wisdom* [i. e. , *Gay Science*] (Thomas Common),但这些译本大多不太可靠。另外,为了与我自己对原文文本的解释相协调,我擅自调整和修改了现有的译文。

> 之于 1878 年早早来到世界上，似乎可以为自己辩解说，正是因为要赶上纪念伏尔泰逝世一百周年。因为，同所有后来的作家相比，伏尔泰首先是一位精神 grandseigneur[大贵族]：和我一模一样。——伏尔泰的名字出现在我写的一本书中——这的确是一个进步——向我自己进了一步。(K,77,359)

但是，尼采从前的朋友们从一开始就否认这一关系，而大多数德国尼采弟子和众多德国尼采学者也支持这种否认。这种否认也许始自科西玛(Cosima Wagner)。科西玛本人是一个法国后裔。尼采开始越来越密切地了解法国文学，这与她的影响也有关系(参 Williams 前揭书，页 8)。尼采与瓦格纳决裂后很久，仍然称赞科西玛是趣味问题上的首席法官(die erste Stimme; K,77,322)，一如称赞她教养非凡。但科西玛对《人性的、太人性的》极为不满，并在致尼采妹妹的一封信中攻击该书作者，说尼采根本不懂法国文学，甚至不怎么了解伏尔泰(WKG,IV－4,63)。而尼采妹妹伊利莎白(Elisabeth Förster-Nietzsche)是条顿沙文主义思想的"骆驼"(llama)，命运使她有机会成为尼采著作的编辑者和尼采档案馆主任；她就《人性的，太人性的》向德国人保证："这本书的观念，……内容，与伏尔泰没有什么共同之处。"(GB,III,584)这一论断与日尔曼学家们(Germanists)标准的意识形态不谋而合：无视莱辛对作家伏尔泰的价值的承认，但却支持莱辛对法国新古典主义的猛烈攻击以及对伏尔泰其人的特别反感，并将这些偏见与对真正(魏玛)古典主义的虔诚景仰结合起来，与对法国启蒙运动的一种浪漫主义和民族主义的敌视结合起来。结果可以说，这一论断在原则上，而不仅仅在伏尔泰问题上，坚持了一种骄傲的和精心培育的无知，以及一种关于

什么不应该存在、不可能存在的强烈信念。这一态度也许完全可以解释，伯特拉姆（Ernst Bertram），这位颇有见地和不同凡响的[111]尼采著作的研究者，为什么会觉得有必要消除尼采与伏尔泰的肯定性关系。①

但是，不能如此立论以反对日尔曼学者们的错误解释，那未免太敷衍了事，本身构成对一种更复杂现实的某种简化。鲍姆勒（Bäumler）是一位重要的尼采学者，他宣称，尼采是国家社会主义者；他断言，尼采对德国文化的攻击仅仅是在表达偏见（sind Tendenz），因为《人性的、太人性的》整部著作只是被用来表达一种偏见；毫无疑问，鲍姆勒这样断言时表明了他自己的倾向和偏见（K，72，II，339）。但是，伏尔泰的名字也许仅仅是一个广告，目的是推出尼采自己牌子的启蒙运动；这种启蒙运动的特征在于，其倾向的确与 18 世纪旧启蒙运动的倾向相反。在《人性的、太人性的》中，尼采宣布我们必须继续高举写有彼特拉克、伊拉斯谟和伏尔泰名字的启蒙运动旗帜时（WKG，IV－2，43），

① 参 Ernst Bertram，《尼采》（*Nietzsche*，Berlin：Bondi，1918）。如果说宗教即在于信仰一个神，那么，伏尔泰，这位一个坚定的自然神论者，无论如何都比尼采（或 Bertram?）更接近宗教；但在 Bertram 的这部书中，伏尔泰仅仅现身为“怀疑主义的蜘蛛”（Spinne Skepsis，页 54）。据说，尼采的“伏尔泰主义”构成了“与一种宗教性格的故意对比”，因此是一种“对上帝的见解”，为尼采的真正宗教本质提供了一个对比（e contrario，页 144）。或者：尼采说到伏尔泰时，他真正指的是“歌德类型”（den Typus Goethe，页 189）。或又如：尼采贬低莎士比亚，自称尊重（包括伏尔泰在内的）法国新古典主义，凡此种种，尼采只不过是在模仿拿破仑；他在其趣味方面做拿破仑（页 214）。但是，尼采思想中的希腊原则最终征服了怀疑原则：奥留西斯（Eleusis）战胜了弗尼（Ferny；页 348）。因为下述见解不能接受：按照这种见解，尼采发现，法国人尤其是伏尔泰，比德国人更接近希腊（包括歌德在内，虽然他后来转向了与其原来倾向相反的古典主义；参 WKG，IV－2，182以下和 114 页以下）。相反，尼采（在 MA 中的某个地方）在伏尔泰的谈话中[mitten zwischen Voltaire]“突然听到希罗多德的声音”时，Bertram 希望在尼采最内在的存在中唤起一种神秘的悖论和秘密源泉的迸发（Bertram 书，页 356）。

但即便此时，我们也有理由怀疑，在这一历史语境中，可能出现在尼采思想中的启蒙运动敌手（尤其路德和卢梭），对尼采来说，可能会比他的假定盟友们更重要。

但是，让我们还是先来证明肯定性的关联。尼采的书信证明，在《人性的、太人性的》时期，他尊敬伏尔泰。尼采 1876 年 4 月访问日内瓦时，告诉他的朋友说，他向伏尔泰——他的首要崇敬对象——表示了“真诚的敬意”，参观了伏尔泰在弗尼（Ferney）的故居（WKG，IV－4，20 以下）。1877 年冬天，尼采在索伦托度过，他对聚集在马尔维达（Malwida von Meysenbug）周围的友人们报告说：“我们读了大量的伏尔泰著作。”[①]此外，还有此前稍早时期和此后稍晚时期的其他证据。

[112]早在 1861 年（此时尼采 17 岁），尼采还在中学时，就开始熟悉《查理十二本纪》（*Histoire de Charles XII*）。在尼采少年时代的作品（直到 1864 年，包括 1864 年）中，有一篇十三页的未刊手稿，涉及“伏尔泰的生平和个性”以及“作为哲学家的伏尔泰”，还有海特讷（Hermann Hettner）的《18 世纪法国文学史》（*History of French Literature in the XVIIIth Century*）的摘录（HKG，II，458）。在《人性的、太人性的》一书中，令人惊奇地推荐反复阅读《穆罕默德》（*Mahomet*）这部戏剧；在 1881 年，尼采甚至还向在巴拉圭的妹妹推荐“一起阅读”（GB，V/2，446）。1876 年，尼采在笔记本上抄下出自《查第格》（*Zadig*）的一句话：Il maudit les savants et ne voulut plus vivre qu'en bonne compagnie[他咒骂学究们，宁愿去美丽的乡间生活]。可以推测，尼采不只是引用伏尔泰的 cultiver son jardin[种好自己的花

① 参尼采致欧韦贝克的信，1876 年 12 月，索伦托；致 Marie Baumgartner，1877 年 1 月 27，索伦托。HKG（书信）IV，317，327；WKG，IV－4，27。

园]——与卢梭之“回到自然”相对照——(GB,V/2,699),而且他还确实读过《老实人》。最重要的,如人们可能会想到的,伏尔泰的信札似乎让尼采着迷。[①]

除此之外,尼采给人这种印象:他常常爱好效仿(imitatio)伏尔泰,神秘地自我等同于伏尔泰。这种倾向的例证之一就是,尼采引用了 Il faut dire la vérité et s'immoler[当说真话并为之献身](WKG,IV－1,201);《瞧这个人》结尾引用了 Ecrasez l'infâme! [踩扁贱人!],亦属此例(亦参下引出自 MA 的格言);在《人性的、太人性的》时期,尼采引用了歌德的一个说法,大意是说,伏尔泰是“普遍的光源”(WKG,IV－3,408;参歌德与爱克曼的谈话,1828 年 12 月 16 日)。看起来,尼采在某一时刻似乎想将伏尔泰——叔本华经常引用这位作家——尊为父亲的真正父亲,因而也就是尊为他自己的祖父,并借此,替换他早期的父亲标本——叔本华。[②] 尼采现在确实宣称,他总是不信

---

① Louis Moland 编,《书信选》(*Lettres choisies*, Paris: Garnier frères, 1976),2 卷本;WKG,IV—4,327。亦参《漫游者和他的影子》,格言 140、149。“尼采似乎很可能通过德文阅读了伏尔泰。他的藏书包括《伏尔泰全集》(*Sämtliche Schriften*,1786 年译本)、《扎伊尔》(*Zaire*)和《书信选》(*Lettres Choisies*;二者都是法文)以及《伏尔泰作品的精神》(*Der Geist aus Voltaires Schriften*,1827 年德文选本)。”见 Williams 前揭书,页 89;亦参同上页 7、9。据 Bernoulli 说,欧韦贝克为尼采翻译了 Sainte-Beuve《星期一谈文》(*Causeries du Lundi*)中的一些文章,包括:“致 Graffigny 夫人或伏尔泰在 Cirey”、“夏特莱侯爵夫人[伏尔泰在 Cirey 续]”、“弗兰克非夫人与卢梭”;还有关于丰特耐尔、蒙田、狄德罗、沃弗纳格(Vauvenargues)、Mlle de Lespinasse 和 Beaumarchais 的文章。1880 年,尼采的出版者 E. schmeitzner 在 Chemnitz 出版了这些翻译,名为《18 世纪的人们》(*Mensch des XVIII. Jahrhunderts*)。参 Carl Albrech Bernouilli,《欧韦贝克和尼采得的友谊》(*Franz Overbeck und Friedrich Nietzsche: Eine Freundschaft*, Jena: Eugen Diederichs, 1908),卷 I,页 444。

② 叔本华是一个父亲形象,是一个教师及教育者的原型,关于这种观点,参尼采“关于我们教育制度的未来”演讲(K,71,391—527)以及“叔本华作为教育者”一文(U)中的虚构心境和角色。

任那套叔本华体系，它与“活的、有血有肉的伏尔泰主义者叔本华”相分离；在这个活生生的叔本华面前，叔本华自己那套浪漫主义的、形而上学的胡思乱想，如《世界作为意志和表象》第四卷，显得不可理喻（WKG，IV—3，381 以下）。[1] 后来，尼采宣称，[113]叔本华——和尼采自己一样？——在年轻的时候为浪漫主义所诱惑。叔本华背离了他自己“最好的本能”。但是，叔本华骨子里（au fond）是一个伏尔泰主义者，精神上和肉体上都是（“mit Kopf und Eingeweiden”；K，82，240）；当然，尽管尼采看到这一点，但仍然把叔本华说成是一个浪漫派，并拿这个来反对他。[2]

假定，在尼采与叔本华的关系中，尼采与伏尔泰的肯定性关系是作为一种效仿发展起来的，其来有自，那么，我们也许就会忍不住甚至要在更早时期（当时尼采仍然忠于叔本华）寻找这一发展的蛛丝马迹。尼采对施特劳斯（David Friedrich Strauß）[3]

---

① 同样，稍早一些时候，尼采也指出：“活生生的叔本华与形而上学家没有什么共同之处。他基本是一个伏尔泰分子；第四卷与他格格不入。”（WKG，IV—3，353）。

② 亦参 K，74，113。废除对叔本华的效仿，无疑同样也取消了对伏尔泰的效仿，关于这种废除的最后一步，可见于 K/78/66：叔本华现在被说成是那些德国人中的一个，这些德国人“跟不上趟”，并依赖于“外国的”影响：“叔本华——印度人和浪漫主义，伏尔泰。”该笔记认为，叔本华只是将佛教和浪漫主义的影响与伏尔泰的影响结合起来。

③ David Friedrich Strauß，1808—1874，德国新教哲学家、神学家和传记作家。他运用辨证哲学的方法，强调通过互相对立的力量的内在斗争而产生的进化，通过解释《新约》关于基督的神话性描述而开辟了圣经解释的新方向。他在图宾根大学和柏林大学学习期间（1825—31）受到黑格尔学说的影响，提出了一种关于基督教形成的发展理论，按照这种理论，内在固有的、互相冲突的力量和解释的互动导致了一种更高水平的宗教综合。这样一种分析推动他写下了他的第一部主要著作《批评考订版耶稣传》，其中否认《福音书》的历史价值，拒绝其超自然的说法，将其描述为“历史神话”，或原始基督教团体中流行希望在 2 世纪作者身上的无意识创造的、传奇性的体现。其著作在德国新教徒中引起的纷扰，促使施特劳斯缓和他的攻击，说这样一种批评对基督教的根本并无摧毁，因为所有宗教都是建立在观念而不是建立在事实上的。这一申述并没 （转下页）

感到恼火:这位老"文化非利士人"用优雅和流利的文体,以及精神自由派(esprit libre)的态度,装扮自己,以便扮演德国的伏尔泰(K,71,63—66)。尼采本人也许也有类似的野心,这种恼火只是一个早期的征象。[①] 更让人侧目的是,羽翼丰满的转世伏尔泰(Voltaire redivivus)在一条注释中泄露天机:"1778 年完成手稿[即《人性的、太人性的》]"(WKG,IV—4,41),从而将尼采自己著作完成的日期提前到伏尔泰逝世的时间。尼采的一位崇拜者从巴黎寄来一件匿名礼物——伏尔泰的半身雕像,并附言L'âme de Voltaire fait ses compliments à Frédéric Nietzsche[伏尔泰之魂称颂尼采](GB,IV,7),该附言至少与作者的意图是一致的:"我非常感动。……甚至在一百年之后仍然完全受制于党派判断的人的命运,呈现在我的眼前,有如一个可怕的象征:对于心灵的解放者,人们的恨是最难平息的,人们的爱是最不公正的。"(GB,III,585)最后,人们甚至可以指出,尼采提到,他喜爱"一张宽大的、舒适的学者安乐椅",这时,尼采不止一次地注意到,法国人将这款家具称为"伏尔泰"(un Voltaire)(GB,IV,248;参 GB,V/2,649)。

(接上注③)有使他避免被迫退出大学教学的命运。在从学术神学界引退的 20 年间里,他写了几部政治和文化传记,并担任公职。他的宗教探险之旅结束于他《新旧信仰》(*Der alte und der neue Glaube*,1872),在这部著作中,他勇敢地用一种个人化的达尔文主义、一种科学唯物主义代替基督教。尽管有人批评他对他所批评的圣经和神学文本缺乏准切理解,但施特劳斯却不仅影响了 20 世纪圣经研究中的自由和末世论学派,而且刺激着随后的学者去寻找"历史上的耶稣"。尼采在普福塔学校学习时阅读了他的《耶稣传》,对基督教的信仰悄悄瓦解了,使虔信的母亲和姑母们大为惊恐。但在《不合时宜的沉思》中,尼采猛烈攻击施特劳斯,以此抨击德国人粗俗的傲慢和愚笨的自得。——译注

① WKG / IV—2 / 487 中的一则笔记(22 / 72;参 WKG,IV—4,436)似乎指涉 David Friedrich Strauß 的《伏尔泰六讲》(*Six Lectures on Voltaire*;*Voltaire:Sechs Vorträge*)。

二 “精神大贵族”

然而，这类观察无法回答最重要的问题，尤其无法回答有关尼采的最重要问题。因为尼采自己表示，他通过反对一个人来表达对该人的欣赏，并将他放在一个不同寻常的位置。同样，尼采虽然乐于将自己与某一特定人物等同，但这也并不必然意味着二者之间冰消雪融，不再对立。尼采欣赏伏尔泰的是什么？是什么让尼采感兴趣？尼采与伏尔泰的分歧是什么？

[114]尼采赞美伏尔泰，因为在尼采心目中，伏尔泰是高贵的，并且是一个自由精神（free spirit）：伏尔泰似乎成功地集心灵的高贵与思想的自由于一身，用简单的话说，伏尔泰是一位“精神大贵族”，因此也是知识分子中的一个特例。

伏尔泰作为一个诗人是高贵的：在尼采看来，他是一个严格专业化的艺术传统的最后代表。新古典主义艺术服从严格的强制性规则，这些规则可与对位法和赋格法规定或古典修辞学规则相媲美。它在行动、时间和地点统一方面受到限制，在文体、诗节和句法结构、用词和可允许观念的选择等方面受到限制。艺术由此得以超越“自然化”的阶段，“练习在狭窄道路上优雅地行走”，以便达到“运动的最大柔韧性”，造成一种自由之“外观”（Schein），这种自由之外观构成了艺术之逻辑的、必然的发展的“最高成果”（WKG，IV－2，182 以下）。

尼采写道，伏尔泰之后，在法国人中：

> 一夜之间，大才不见了，无人继续引导悲剧发展，从束缚（Zwang）走向最终自由之外观。自此以后，以德国人为榜样，他们也纷纷跃入一种卢梭式的自然状

> 态，进行实验。人们只要经常读读伏尔泰的《穆罕默德》，就会意识到，由于传统剥落，欧洲文明不可挽回地失去了什么。伏尔泰是最后一位用希腊手段驯服多重心智和心灵、驾御最猛烈悲剧风暴的伟大戏剧家。他所做到的，还没有德国人能做到，因为法国人在精神气质上更接近希腊人，远甚于德国人（WKG，IV－2，183以下）。

充满力量的古典希腊理想是高贵的，法国人接近并在一定程度上实现了这一理想，而晚年歌德则只能追想（longed）这种理想："艺术，歌德后来所理解的艺术，为希腊人以及确实还有法国人所从事的艺术。"（WKG，IV－2，186）①

尼采从伏尔泰的一个偶然评论中发展出他关于文化和艺术的核心概念之一，这并非完全偶然。在为法语所做的一个辉煌辩护中，伏尔泰将用意大利语作诗和押韵之易与用法语作诗和押韵之难相对照，最后概括说（aperçu）：vous dansez en liberté et nous dansons avec nos chaines［你们自由地舞蹈，而我们戴着镣铐跳舞］。这一观念重新出现于尼采的思想体系中：尼采将文化和艺术的最高形式定义为戴着锁链起舞，并赞美有加；［115］在某种意义上，这一概念也刻画了尼采的最终目标或理想：即最接近完美的人或超人所达到的游戏性自由或自由游戏（the

① 亦参 WKG/IV－2/186：晚年歌德"生活在……艺术中就像生活在对真正艺术的记忆中"。同时，值得注意的是，尼采将艺术的理想与伏尔泰联系起来，这种艺术理想也反映了 Gautier 诗"艺术"（L'Art，出自诗集《珐琅与玉雕》［Emaux et Camées］）的唯美主义理想（fin de siècle），尼采在前往索伦托的途中说，这一理想与他自己的观点相符。参 Charles Andler，《尼采的生平与思想》（*Nietzsche：Sa vie et sa pensée*，Paris：Gallimard，1958），第 4 版，3 卷，卷 II，页 266 以下。

playful freedom or freedom to play)。[①]

尼采有这样一条笔记,“伏尔泰尝言:‘如果荷马的赞美者是诚实的,他们就会坦白,他们的爱戴对象每每让他们厌烦。’”(WKG,IV—1,103)这条笔记看起来无关重要,但也同样指向尼采越来越关注那个论题。在《善恶之彼岸》中,尼采讨论到,我们从我们庸俗的历史感和半野蛮人的态度中得到了什么:我们的历史感是庸俗的;对于我们的身体性存在、愿望和欲望,我们的态度是半野蛮人的,这种半野蛮人的态度为我们打开了“向所有方向散开的无数道路”,而一个高贵的时代绝对不会允许这些道路。甚至在这时,尼采看到的是:

> 我们因此,举例来说,能够再度欣赏荷马了:我们可以品味荷马,这也许是我们最大的收获。生活在一种高贵的[贵族的]文化中的人,例如生活在法国17世纪的人,以反对荷马之 esprit vaste[博大精神]的圣埃弗雷孟(St. Evremond)为代表,或者甚至以作为这个时代逝去之背影的伏尔泰为代表,无法轻松消化荷马,几乎不能同意自己欣赏荷马。

在这一语境中,尼采还挪用了伏尔泰关于“伟大的野蛮人”莎士比亚的训诫(WKG,IV—2,184)。多亏了我们的野蛮人趣味,我们在享受莎士比亚时,再也不会因为莎士比亚艺术和趣味在其中生长的可恶气味和英国暴民邻居而心神不安,而好像机警地走在那不勒斯 Chiaja 的路上,陶陶然,欣欣然,尽管空气中

① 参S,格言140、159;WKG,IV—4,327;参 WKG,IV—2,232 以下;Oehler 编《尼采索引》(Nietzsche-Register, K, 170)“Tanz”条;伏尔泰致 Deodati de Tovazzi 的信,1761年1月24,弗尼。

充满贫民区下水道的气味(K,76,148)。

毫无疑问,这揭示了尼采问题域中的一个关键领域。尼采本人欣赏莎士比亚:"我们欣然接受的正是这种狂野的丰富,正是这种最精致的、最粗糙的、最做作的东西的混合,从心里感到一种亲近和熟悉——我们欣赏他,就像享用一道特别为我们准备的艺术佳肴。"(K,76,48)尼采本人同样拥有"我们伟大的历史感的长处",虽然这一长处也许不可避免地反对"良好的趣味,或至少反对最好的趣味",也就是反对在艺术上模仿那些"时刻和奇迹:一种伟大的力量横空出世",不可量度的、过度的、无限的倾向"戛然而止"。因为

> 对于我们来说,尺度是陌生的玩意,只有无限的、无尺度的东西才能使我们激动。就像一匹疾驰而去的骏马上的骑手,我们现代人,我们半野蛮人,放开我们手中的缰绳,闯入无限之中,只有极度危险才能让我们体验到极乐。(K,76,149)

我们应该回到这一矛盾:高贵的趣味与野蛮人的趣味、伏尔泰与莎士比亚或者伏尔泰与卢梭之间的矛盾。但是,[116]我们在此仅限于继续追踪尼采和伏尔泰的关系。尼采对伏尔泰的大胆赞美不限于新古典主义悲剧模仿者伏尔泰——对于现代趣味来说,这个伏尔泰太乏味了。尼采有一个更容易让人接受的判断,根据这个判断,伏尔泰"还是最后一个伟大的 Schriftsteller[作家],他对散文语言的处理,表明他拥有古希腊的耳朵、古希腊的艺术良心、古希腊的简单和优雅"(WKG,IV-2,184)。此外,伏尔泰的文雅、désinvolture[从容]和一种隐忍跃如的攻击性,尤其伏尔泰对待其对手的方式(例如他在致弗里德利希大帝

的一封信中，或在关于他的文学对手皮庸[Piron]的五封短信中，所表现出来的对待对手的方式），令尼采印象深刻。在这一背景下，尼采谈到“最可怕的复仇”，这种复仇者能够潜藏隐忍，直到全部真理在握，从而复仇的行动与正义的行使合而为一（WKG，IV—3，297；参 IV—4，342）。

最后，伏尔泰是“能够将最高的精神自由与一种完全非革命的心性结合起来，同时却没有变得别扭和懦弱……的最后一人”（WKG，IV—2，184）。这一见解，在艺术和人生中一种贵族风格的高贵性，与精英主义者、个人主义的自由精神和作为《人性的、太人性的》的主要人物的知识分子等等的高贵性之间，建立了一种联系。伏尔泰因此似乎预示了尼采的一个长久理想：即贵族文明和精神自由的一种综合。确实，最高的心智自由和精神自由既不属于受奴役者，也不属于奋而反抗其内心的或外在的奴役状态的暴民和革命者。心灵的最终自由只能属于真正自由的人。在尼采看来，这是极少数人的特权。甚至在其艺术和人生风格中，自由人也必须达到那种最高的运动柔韧性（supreme suppleness of motion），而这种运动柔韧性，正如我们前面所了解到的，只有通过控制和克服自我加诸自己的锁链和约束才能获得。在同样的意义上，后期尼采说：

> 我所理解的“精神自由”是某种非常确定的东西：其对待自己的严厉性，其正直和勇敢，其在说“不”危险的地方说“不”的绝对的意志，都超过哲学家和其他“真理”追随者一百倍……（K，78，326）

通过这种方式，尼采再次力图将他自己的理想，与任何一种打着现代平等主义原则旗号的奴隶反叛或畜群本能，尽可能尖

锐地区分开来。

三　反革命

伏尔泰与卢梭的对举(或对峙),贵族自由精神(quand la populace se mêle de raisonner, tout est perdu[民众一旦混入理性思考,一切都丧失殆尽];WKG,IV—2,295)与"戴面具的暴民"(masked man of the rabble;GB,IV,351)的对举(或对峙),这些具有决定意义。因此,在《人性的、太人性的》阶段,[117](根据尼采的看法)将真正启蒙运动的精神从与其反面的混淆中解救出来,同样具有决定意义:真正启蒙启蒙精神的反面,即对人性的平等主义的、平民的、乐观主义的和非理性的信念,对乌托邦作为革命对文明的毁灭后果而半自动地、自然地降临的信念:

> 对颠覆性学说的幻想。有些政治梦想家和社会梦想家,他们激烈地、雄辩地要求颠覆一切秩序,以为美丽人性的巍峨神殿因此就会从天而降,几乎自动地落成。在这些危险的梦想中,卢梭的迷信回声仍然清晰可辨,这种迷信相信存在着一种神奇的、原始的人性善,好像就埋藏在现存秩序下,并因为这种掩埋而不遗余力地谴责文明的习俗,谴责社会、国家和教育。不幸的是,众所周知,历史的经验告诉我们,任何这样的颠覆行为都重新唤醒了最野蛮的活力,唤醒了最遥远时代的、长期掩藏的恐怖和放纵;因此,一场颠覆行动也许会成为枯竭的人性的一个强力来源,但永远也不会成为人性的调节者、设计者、艺术家和完善者。不是伏尔泰的倾

向于调节、纯化和重建的性格，而是卢梭那种狂热的愚蠢和半谎话，唤起了大革命的乐观主义精神，针对这种乐观主义精神，我要大喝：Ecrasez l'infame！[踩扁贱人！]，正因为它，启蒙精神和进步性发展(progressive development)的精神去我们久矣；让我们每个人作为个人，看一下是否有可能唤回这种精神！（WKG，IV—2，309）

按照尼采在《人性的、太人性的》中的观点，启蒙运动因卢梭而败坏，自从卢梭以后，启蒙运动被羼入一种革命内容，染上了一种革命色彩：

所有有助于形成真正的革命内容的半疯的、做戏的、兽性残忍的、放荡的，尤其感伤的和自我陶醉的因素，于大革命之前，在卢梭身上获得其血肉和灵魂——这一纯粹混合性生物，怀着虚幻的热情，最后甚至将“启蒙”也安置在其狂热头脑中，使启蒙本身从此就像在一个明亮的光环中闪耀。但是，启蒙本质上异于那一景象，如果还启蒙作为其自身存在，它就会像一束光一样悄悄地穿过云层，因此只是缓慢地改变着民族习俗和制度的面貌。然而现在，由于将自己的手脚绑在一个暴烈而狂乱的怪物身上，启蒙自身也变得暴烈和狂乱了。这样一来，启蒙的危险变得几乎超过了其给大革命运动带来的解放和照明的有用性质。谁理解了这一点，谁也就会知道，必须从什么样的混乱中将启蒙解脱出来，从什么样的玷污中将启蒙清理出来，以便他因而能够通过他自己和在他自己之内，继续启蒙的工

> 作，并因此追根溯源，对革命精神进行可以说事后的镇压，并消除其影响。(WKG,IV—3,292)

应尼采的出版者施麦策尔(Schmeitzner)的要求，尼采的密友加斯特曾于1879年写过一个告示，其中，加斯特也在相同的意义上推荐尼采本人的著作。毫无疑问，这一告示有悖于尼采的意图。尼采也不知这一告示出自何人之手。虽然如此，加斯特所强调的东西仍然[118]值得注意：加斯特指出，同其更早时期的作品一样，尼采再度关注“文化问题”。但是，《人性的、太人性的》将这种关注从民族范围扩大到世界文明范围，其精神是一种“哲学”的精神，这种精神发展和扩展了旧启蒙运动的心智态度(mentality)，并反驳了“反动精神”(spirit of reaction)——这种精神在卢梭身上得到了体现，并在被卢梭精神所煽动起来的越来越明显的阴谋和运动中继续得到体现。确实，加斯特补充说，尼采批评了叔本华关于“圣人和形而上学”(the saint and metaphysics)的学说，同样应该在尼采推进启蒙运动的批判性心智的基础上理解尼采的这一批评。无论如何，加斯特告示的意图明白无误。参考《不合时宜的沉思》(尼采早期的一部著作)，加斯特强调下述事实：尼采设想(德国)文化概念的方式在精神上完全不同于“过去世纪[即18世纪]某些颠覆性精神(Umsturzgeister)的方式——认为可以引导出我们这个时代的某些社会运动”(WKG,IV—4,71以下)。总之，加斯特着重指出了尼采的反社会主义倾向。

尼采的出版者及其雇用的尼采的spiritus familaris[精神姻亲]完全同意尼采反对社会主义，但却是从一种相反的立场出发，因而强调了一种意识形态观念；而马克思主义批评家卢卡奇(Georg Luk~cs)断言，这种观念乃是尼采全部著作的主要动机、

原因和目的:反抗社会主义。①

出版者把这篇关于尼采著作的告示加在《人性的、太人性的》续一(《意见和格言杂集》)附录中,对此,尼采本人的确并不知情,并感到恼火。尼采曾写信给施麦策尔说:"我已经让人们讨厌了。如果我在他们眼里更成为可笑的,这对于作为出版者的您是否会有什么好处呢? 对我来说,让人讨厌和可笑都无所谓。我唯一想知道的是,这是否给您带来了某种利益。"(WKG,IV-4,71)尼采担心人们会认为,他参与了"出版宣传"(Verlags-Reklame),并且会嘲笑他的"虚荣"。尼采还——虽然他补充说,内容概括"精当"——对施麦策尔抱怨说:"这一'附录'让我了解到,您是怎么看我的——而我自己对此另有想法[Hintergedanken]。"(WKG,IV-4,72)人们也可以提出异议说,出版者仅仅试图在1879年再做努力,为"惨败"的尼采著作吸引人们的注意而已。(因为根据记录,在复活节书展后,该书只卖出120本,而不是出版者预计的1000本。)施麦策尔表示,他打算为尼采的书造造声势(Lärm für Nietzsches Schriften schlagen)。正是出于这一打算,施麦策尔将尼采的书连同瓦格纳论"公众和[119]流行"(Publikum und Popularität)的文章(其中含有对尼采的攻击)一起送给了反瓦格纳的音乐批评家罕斯力克(Eduard Hanslick),意在挑起"一场有益的丑闻"(WKG,IV-4,77)。因此,之所以为尼采著作写下反社会主义附录,可能是为了利用流行的舆论气氛。因为威廉一世皇帝曾遭两次未遂的谋杀事件,之后,就于1878年颁布了一项法律,反对社会民主党的极端行为。不过,施麦策尔和加斯特所强调的倾向确实

① 参其论文,"尼采作为帝国主义时代的非理性主义的奠基人",载氏著,《理性的毁灭》(*Die Zerstörung der Vernunft*, Berlin: Aufbau Verlag, 1955)。

符合尼采著作的一个方面,这点无可否认。这反过来又意味着,卢卡奇的基本论题,并非像初看起来那样完全站不住脚,虽然他关于尼采思想世界的漫画式总结明显站不住脚,在任何意义上都是以庸俗马克思主义(Vulgär-Marxismus)的简单化精神为宣传目的而精心制作的歪曲。

尼采所谓的卢梭主义是什么?一种革命性的、极端乌托邦的平等主义。晚期尼采认为,卢梭主义是犹太-基督教畜群伦理的一种现代流传,是道德领域之奴隶造反的继续,推动它的是虚弱的、可厌的、出身低微的、卑贱的大多数,是民众那种朝向平等、朝向拉平的不可抑制的冲动,因此是革命的、激进的平等社会主义的先驱。尼采所谓的社会主义,是指一种平等主义的一贯到底的极端实践或乌托邦,它要将一切削减至同一水平。无论如何,如果我们意识到,在字面和引申意义上,Gleichheit 一词包括平等、同、同一、一致、齐一、同样、等值等诸多含义,那么,我们就会清楚地看到,尼采的全部思想中充满了对平等的不信任。关于尼采对 Gleichheit 的不信任,其最抽象的表达(可能也是最广泛的表达),也许就是他对同一(identity)原则(或任何种类的同一)的否定,而接受赫拉克利特的生成之流变。人们可以肯定地说,尼采在社会政治领域中反对 Gleichheit[平等、齐一],同样,尼采也反对作为伦理学原则的 Gleichheit[平等、等值],反对"我是我所是"(I am who I am)的神秘同一原则,反对 gleiche Dinge[同一物](亦即反对那种认为存在着所有方面都一样并相同的事物的假设),他因而把真理看作一种类型虚构的概念(因为"真理"或所有所谓真的陈述,都假定有可能做出正确的普遍概括),诸如此类的反对都是类似的。因此,一个马克思主义者——即一个这样的意识形态者,他根据其学说只承认社会因素是所有人类行为的唯一真实动机(movens)——就完全有理

由宣称,尼采思想的真正的、主要的意旨和动机就是要在社会领域里拒斥平等,因此也就是其反社会主义倾向,而尼采思想中的所有其他方面都当看作一种副现象或上层建筑。可是,若要说尼采之所以全面否定齐一性,乃是因为他害怕社会主义企图将所有人置于齐一性之下,或害怕社会主义削平(leveling-down)人性,这种说法就有武断之嫌了。[120]试图将尼采的全部工作说成其反社会主义的一种表达,这种做法很可能导致歪曲,从而忽视尼采的某些最基本和最有意义的立场和思想运动。当然,人们可以令人信服地争辩说,就尼采本人关于这一问题的明确陈述来说,反社会主义倾向虽然只是一个次要的、派生性的主题(偶尔也包括少数肯定性的评论),但这一主题实际上却是激励尼采思想的一种隐蔽的或无意识的力量,尽管如此,仍然可能导致歪曲;即便人们承认,至于尼采的想法正确与否,一种反社会主义倾向本身(per se)并不能为此提供一个标准(除了某些马克思主义者,其他人都能看到这一点),仍然会导致歪曲。但是,回到尼采反卢梭的斗争,我们现在似乎确实看到,这一关系(在此顺便指出,它绝对不是单纯抗争的关系;例如参 K,73,268)显示出一种超出尼采-伏尔泰关系的高度重要性,甚至高度的亲密性。

四　卢梭的影响

如此,(让我们用一个信手拈来的例子开始),尼采在写作《人性的、太人性的》时观察到,同伊壁鸠鲁的生活方式(style)或瓦格纳的音乐一样,卢梭在搞“自然化”(naturalizes)。也就是说:卢梭放松他的弓弦,将自己交给自然。但是,卢梭获得的只是这样一种“自然”:这种自然已经变成了其自身遗传的组成部

分，习惯在他身上培养了这种自然，因而使其成了本能性的自然。正是在这一条件限定下，可以说，卢梭的自然概念并非指向一种原初状态，而是描述着一种文化的“自然神话”（mythology of nature；WKG，IV—2，501）。毫无疑问，尼采的见解概括了那种自然化倾向的特征，而按照尼采的观点，新古典主义艺术风格试图克服的正是这种特征。我们还记得，尼采赞美过艺术对自然主义的胜利，为此，他还推荐了伏尔泰的悲剧。然而很显然，尼采同样认识到，倒退和放松也有好处，甚至必须。因为尼采说到解放了的知识人（intellectual）时指出，甚至最理性化的人有时也需要“自然”，也就是说，最理性化的人也必须重新获得他“对待所有事物之非逻辑的基本态度”（WKG，IV—2，47）。

尼采充分认识到了卢梭的影响：人们神话式地评注卢梭的作品，并以此为基础，根据作者所提供的指示，发明（erdichtet）出了“神话式卢梭”（mythical Rousseau）；而卢梭及其读者们也持续不断地制作了这一理想化的形象；这一“神话式卢梭”正是“自18世纪以来席卷欧洲”的“伦理复兴”（ethical reawakening）潮流的一个来源。尼采认为，这一道德潮流的另一来源就是斯多亚理想的卷土重来；我们可以补充说，斯多亚理想的原始宣扬者同样也曾经是自然化的（尽管不同于[121]卢梭意义上的自然化），因为他们同样宣称，有一个神话式的、有美德的和合理的泛宇宙的（pan-cosmic）自然。无论如何，在尼采看来，伟大的斯多亚式罗马理想的复兴（[die] Wiederauferstehung des stoisch-großen Römertums）乃是法国人的功绩，他们由此以“最有价值的方式”继续完成着“文艺复兴的使命”。从古典形式的模仿性再创造出发，法国人继之以奇迹般的成功：重新创造出古典性格（classical characters），从而给现代人类带来迄今“最好的著作和最好的人”（WKG，IV—3，288以下）。

尼采把卢梭的影响和法国古典时代的影响看作革新德国 Bildung[文化]的力量。"席勒的道德主义",还有贝多芬的"以优美声音形式出现的道德主义"("这是对卢梭的永恒赞美,是对古典时代法国和席勒的永恒赞美"),乃派生于同一个来源。确实,日尔曼民族文学中经常呼唤而名闻天下的"德意志青年"(deutscher Jüngling)及其"日尔曼美德",其"祖父"必须到巴黎去寻找,到卢梭的故乡城市日内瓦去寻找(WKG,IV-3,290)。

在这一语境中,赞美与指责、赞美与讽刺几乎无法彼此分开。就对"道德现象"的"洞见"(insight)来说,卢梭所推动的"道德觉醒"和斯多亚主义的古典法国给德国带来的"只是损失和倒退"。因为德国道德哲学及其法国的、英国的和意大利的衍生物,仅仅是"对爱尔维修的一种准神学的进攻和攻击,对艰苦赢得的视角自由(freedom of perspective)"的一种拒绝,它据绝了那指向正确方向的路标,而那些道德学说的理论家已经在自我主义及其升华的基础上"最终完成并充分加以表达了"这一正确方向(WKG,IV-3,290)。①

一系列主题在此回响;但很难确定,在这一语境中,尼采赋予卢梭及其影响的价值是什么。追随爱尔维修的道路,而不去经历"道德觉醒",难道不是对人更有益吗?或者,道德觉醒虽然降低了对于道德现象的知性洞见,但却增强了人类的潜力,可以说是人之非逻辑的基本立场和态度方面的一种收益?如果确实如此,那么,是否只有用那种以理想化自然面目出现的高贵的罗马精神觉醒来塑造道德觉醒时,道德觉醒才是一种收益?或者,用卢梭笔下那更野蛮人的、更平民的理想来推动道德觉醒,就此

---

① 亦参 WKG/IV-3/414:"与上个世纪相比,伦理学的退化——爱尔维修。从那以降到卢梭。康德。叔本华。黑格尔。"

而言，道德觉醒也是一种收益？

在此，有必要回忆一个事实：尼采关于瓦格纳的论文写于《人性的、太人性的》之前，该文除其他[122]内容外，还表达了对尼采所谓的卢梭笔下浮士德式人的同情：同情他"对人生的强烈欲望"，他的"不满和渴望"，他"与心灵之魔神[demons]的交流"，同情他坚决既不接受其妥协、约定、限制，也不接受"傲慢的[社会]种姓"或"无情财富的支配"，不接受教士和可悲的教育制度的支配，不接受所有这些共同压榨被压迫者并使其残缺的东西。在同一语境中，尼采认识到，从这个神秘的卢梭身上散发出一种力量：这种力量"激励和继续激励着人们起来投身暴力革命。因为在所有社会主义的怒潮和地震中，仍然是卢梭其人，像埃特纳[Aetna]下的老提丰[Typhon]一样，推动"并武装着人们的灵魂去从事"可怕的革命"，但是，他同时也从他们的内心深处召唤出最高贵和最稀少的品性(K，71，234 以下)。

无疑，这一思想和情感背景作为一种可能性，甚至继续见于写作《人性的、太人性的》时的尼采。因此，尼采的反社会主义的倾向，甚至也不并像我们在前面看到的那样，好像是始终不变的或毫无疑问的。支持卢梭和反对卢梭的考虑都包含在尼采的辩证法中，这种辩证法关心的核心问题是：如何扩大人的潜能并使其高贵化，如何增加并强化潜能，如何最大化并提高人的潜能。卢梭笔下的那类人似乎可能接近那些根本潜能，而纯粹的知识人(从事认识和洞见的人)却缺乏这种潜能，甚至一种贵族文化或高贵文化的文明代表也缺乏这种潜能。即使对于神话式卢梭，尼采也绝对不是一个信徒，当然也更不是一个去神话的卢梭(a demythologized Rousseau)的信徒了；《不合时宜的沉思》中有些文字表达了对卢梭的同情，但即便在这些文字中，尼采也不是卢梭的信徒，在《人性的、太人性的》中就更不是，在其后期著

作中则完全不是。但是，尼采同样也不想放弃野蛮的好处——在尼采的心目中，这种好处与卢梭的反动和倒退联系在一起。在尼采看来，文艺复兴具有一种有活力的、人性的和启蒙的精神，宗教改革是这一精神的一场反动和倒退；而革命的原教旨主义(primitivism)具有强大影响，它以被压迫者名义进行抗议，以所有受文明压制、压迫或抑制者的名义进行抗议，并能产生强大的影响，为了人类的利益，最终应该积累起这些影响，以便使人的潜能得到丰富。[1] 同样，一场反动运动可以转变为一场进步运动，但不是通过毁灭性倒退倾向的胜利，而是通过一个过程，以便吸收、中止并克服倒退性力量。因为人类自我实现的进步方向毕竟是一种高贵的文化，这种高贵文化要证明其强健、等级和丰富性，同样要并且尤其要有能力吸收并制服野蛮的、根本性的力量，并使这些力量变得有助于生产；这种高级文化还将有能力利用种种病理倾向。

[123]确实，正是在利用病理材料的意义上，卢梭对尼采来说极为重要，几乎是一个模特。因为

> 像卢梭一样的人，知道如何利用他们的弱点、缺点和邪恶作为其才能的养料。当卢梭哀叹作为文化恶果的社会败坏和堕落时，埋藏于其内心深处的是一种个人经验，在这种个人经验苦水的浸泡下，他的泛泛谴责变得尖锐，他所射出的箭头开始带毒；他首先作为一个个人将自己从重负下解放出来，他认为自己已找到一种直接有益于社会同时又通过社会途径而间接有益于

---

① 据 MA 中所记录，当时尼采已发生转变，自此以后，尼采与 GT 和 U 中的早期-瓦格纳派-尼采大相迳庭。对这时的尼采来说，上述判断属实。

自己的药物。(WKG,IV—2,361)

这意味着批评卢梭;但同时也意味着为卢梭辩护,并且确实也意味着为尼采自己辩护;尼采无疑意识到,他自己同样知道如何在一块因为“个人缺陷”而变得肥沃的土地上“播种和收获”(WKG,IV—2,361),知道他自己同样不得不(也有能力)创造性地利用自己的毛病。不仅如此,通过概括这一个人经验,尼采还得出一种见解:文化进步在于成功地吸收病理因素,一种“源于堕落的高贵化”(Veredelung durch Entartung)。个人,由于不稳定,由于“在道德上更虚弱”,也就变得不那么稳固,不那么被紧紧束缚,因此也容易去实验,容易去尝试新的事物。从而,他们有时会带来一种解放的效果,给其稳固的文化机体注入某些新东西,其条件当然是,这一文化必须足够强壮,足以接受和吸收新的成分(WKG,IV—2,191 以下)。

因此,对尼采来说,卢梭和路德一样,似乎代表了原始之物和病理之物的一种结合,代表了自然性退化和病原性退化(elemental and pathogenic regression)的一种结合:无论就自然原始主义来说,还是就病理性偏差(或病原性物质的注入)来说,对尼采自己的“自然性”和“颓废性”倾向而言,卢梭及其著作——或者我们是否应该说,一个卢梭式神话?——都构成了一个重要现象。因此,如果说尼采对卢梭的关注超过了对伏尔泰的关注,这也并不完全让人惊奇。尼采最初打算在《人性的、太人性的》第一卷附录的最后再次向伏尔泰致敬。但后来,尼采却用一条格言结束附录,其中没有提到伏尔泰,却出现了伏尔泰的对手卢梭:尼采宣称他必须请教和面对几个死者的活灵魂,其中之一便是卢梭(WKG,IV—3,170)。

在此，人们也许会反驳说，我们已经放大了我们关于尼采—卢梭关系的知识，并借此获得了太多东西。一方面，尼采肯定性地自我等同于伏尔泰的榜样（而伏尔泰最终也许又可以用来制止和克服这一榜样本身），另一方面，尼采又否定性地但更强烈、更热情地自我等同于伏尔泰的对手或敌人卢梭，在这二者之间，我们该如何区分？在尼采的思想中的任何地方，我们是否都只能怀疑：即我们即便将他关于某个主题的所有思想和意见汇聚到一起，以期得到最优[124]理解，但最终也许仍然无法说出他真正想的是什么，因为每一种思想似乎都唤起一种相反的思想，每一种意见似乎都引起其反面意见？也许，无矛盾的或单面的尼采立场之所以持续存在，我们在尼采著作中发现的种种特质（idiosyncracies）之所以得以持续存在，是因为尼采作为一个思想家的事业结束太早了；因为他没有时间和机会去达到一个范围更广大的自我矛盾？就像一件对轻微的震动也会发生共鸣的乐器，尼采似乎以无数的方式鸣响，到处都可以做出呼应，这不仅是由于一种多少有些超然的历史感，而且也是由于一种感受性——它每时每刻都被刺激、被推动去模仿、甚至去假装同情（histrionic empathy）。尼采认为，我们这个时代是一个比较的时代，为了与这一概念相一致，尼采似乎不得不试图去理解、比较和判断所有事物，而且不得不试图以一种情感实验的方式进入所有情感，并在某种意义上重新体验所有事物。

在一种最广泛的意义上，尼采力图重新整合自己内部攒动纷纭的乌合之众（crowd）。尼采最终想要的正是一种强力：这种强力没有同情，带着一种“残酷的”非正义（为了自我断定，必须限制生命力的一种“健康”感）去灭绝，去清除。但是，综合一再面临着瓦解的危险。内部被压抑的声音不甘心自己被封杀。

后期尼采突然以一种专横的姿势反抗 dividuum,[1]即他自己的自我,而大肆反对多重性,认为这种多重性导致了衰弱。但是,尼采之所以这样做,也许是因为反对的声音越来越大,内部越来越歧异和不和谐;所以,尼采觉得必须呵斥它们,让它们沉默下来。尼采这样做也许是因为瓦解并陷入混乱的危险已经变得越来越严峻。因此,关于尼采,人们同样意欲重复法盖(Faguet)对伏尔泰的一个评论:Ce grand esprit, c'est un chaos d'idées claires[这个伟大的精神,是清晰思想的混沌体]。[2] 这个评论反过来也表明了尼采与卢梭的对手之间的亲缘关系。但是,与尼采内部的混乱成比例,尼采总是努力地不断更新、克服这一混乱,从不放弃。在这一语境联系中,应该引用上面提到的格言,这格言表明,既然《人性的、太人性的》的特点是相对节制,与此特点一致,尼采试图与西方传统的不同代表人物进行讨论和交锋,借此引出一种对人性的综合和统一,这种综合和统一是提高了的、无所不包的:

> [125]我,同样,也曾置身于下界地府,甚至像奥德修斯一样,我还将经常再次置身那里。为了能够同几个死去的人谈话,我牺牲的不仅仅是羊,还有我自己的血。有四对人没有拒绝我的牺牲:伊壁鸠鲁和蒙田,歌德和斯宾诺莎,柏拉图和卢梭,帕斯卡尔和叔本华。我

---

① 关于"人作为 dividuum"(MA,格言 57)这一概念,比较尼采下述观点:人是"不和谐"化身(K,70,189 以下),人是"几个领域"的一个联合(WKG,IV-1,257)。尼采一再讨论这种自我中的多重自我,这个主题后来作为(现代)人的精神分裂状态而通俗化了,如黑塞的《森林狼》、Gottfried Benn)的诗,等。

② 引自伏尔泰,《哲学词典选》(*Oeuvres philosophique (extraits)*, Paris: Classiques Larousse, n. d.),页 106。

> 已经长期孤独地漫游，我必须接受他们。我将让他们同意和不同意我，听他们在证明我对或错时彼此同意和不同意。至于我为我自己或为其他人，我说的、决定的或思想的一切，我的目光凝视着这八个人，并且看到他们的目光也盯着我。（WKG，IV—3，160 以下）

有一个诱人的做法：即通过类比和对照的方法，追踪那些将每一对成员在尼采心目中集合起来的联系；例如，帕斯卡尔和叔本华＝基督徒和一种禁欲悲观论的无神论倡导者（参 K，78，666；83，396）；或歌德和斯宾诺莎＝准（?）异教徒和智性的或精神的泛神论者（参 K，78，44，235）。而柏拉图和卢梭的联系何在？因为一个预示了基督教，而另一个引进了基督教信仰之世俗化的、现代的和群众性流行的后果么（K，83，407）？[①] 或者也许是一个事实把二者——贵族和平民——互相联系起来：对尼采来说，有一件根本重要的事情，正是在这件事上，他们彼此分歧。在 1879 年夏的一则笔记中，尼采评论说，关于"文化"，柏拉图和卢梭互相对立："柏拉图说，如果我们生活在自然人（野蛮人）中间，我们甚至会接受雅典的罪犯（作为一个文明的存在）。他是正确的，反对卢梭"（WKG，IV—3，453）。

五　文明问题

这将我们带回了一个问题，这个问题对于后期尼采来说至关重要，正是由于这一问题，尼采才一直对伏尔泰和卢梭之间的

① 卢梭和卢梭主义即基督教的分支和继承者，关于此观点，参下文及 K/78/52 以下、671；尼采的柏拉图观中，有些方面与这里的讨论有关，对此，我有一个总结，参拙著 *Von den ersten und letzten Dingen*，前揭，页 292。

对抗关系保持着活跃的兴趣;而另一方面,尼采又用自己的文化和文明概念来对抗这两个人——虽然在其他方面,尼采对伏尔泰的敬重已经变得非常有限,而越来越把卢梭看作一个十足的恶棍。那么,伏尔泰和卢梭在文明评价方面的对抗,为什么会促使后期尼采强调他对伏尔泰的敬重,并同时激动地宣布,他蔑视、并仇恨卢梭所谓的"返回纯粹的自然(impuribus naturalibus)"的主张(K,77,129 以下)?

后期尼采做出了疯狂的努力,力图唤出最全面之人的理想形象。[126]因而,尼采似乎同样要求回到自然,但不是单纯回到自然,而是同时还包括其他要求。尼采越来越感到必须消除灾难性的怀疑:他,尼采,竟然会与病态的、低劣的、生病的、颓废的、做戏的卢梭一致,这个家伙被弱者的怨恨所推动,像路德一样,出于一种复仇的愿望而鼓吹道德,把他自己的报复需要美化成一种道德和宗教责任,这道德的 Blasebalg[风箱],这暴民鼓动者,这唯心主义者和 canaille[地痞流氓]的杂种(例如,K,77,171,265;78,68 以下,234,239,501 以下)。

简而言之,在尼采看来,伏尔泰和卢梭之间的立场冲突如下:伏尔泰热爱、赞美并维护文化和文明,将其看作对自然状态、自然的残忍和人之掠夺性的动物本性的胜利。卢梭,从怨恨起家的道德家,认为不公正、残忍、腐败与文明和文化状态生而俱来,并宣称他的乌托邦乃是自然状态,希望以此给被压迫者的反叛活动赋予一种好良心。在这一问题上,尼采重复他在《人性的、太人性的》中表达的观点。但是,尼采的立场已经变得日益复杂,因为他现在同时批评这两种对文明的评价观。尼采反对伏尔泰的看法:用文化(Kutur)来对抗文明(Zivilisation)。尼采重新构想文明问题,他宣称,在卢梭和伏尔泰的冲突中,这一问题并没有得到解决。尼采希望人变得更自然——但完全不是在

卢梭的意义上(或他赋予卢梭的意义上)。人将变得更不可信任、更怀疑、更强壮、更自信和更自我依靠;的确,正如自然本身一样,人将变得更非道德(amoral)。人不可能返回某些理想的过去,不可能革命性地废除或文明,从而获得他的这种非道德性质。人只能在前进中获得这种非道德性质。只有在一个遥远的未来,人也许能占有他自己的那种自然本性(从其历史的最开端以来,人就一直在否认这种自然本性)。因为恰恰是在原初状态中,道德和错误、欺骗和幻想的野蛮发明主宰着原始人的心灵。尼采希望,人在未来变得像自然本身一样,更加非道德。就此来说,尼采同样也站在伏尔泰的对立面,因为伏尔泰反对卢梭,认为人离开自然的距离越远,他也就变得越完美(关于这一问题,参 K,78,74 以下,88 以下)。

晚期尼采的希望和理想形象变得越来越野心勃勃。举一个例子:他梦想一种人的类型,这种类型将综合拿破仑与歌德:拿破仑重新唤起了真正的人,是复活权力斗争的战士;歌德则设想了这样一种西方文化,这种西方文化将继承人性(Humanität)中积累下来的所有财富,继承文明进程中进化的所有文明了的、启蒙了的、精致化的人性和人类情感(K,78,78)。[127]尼采愿意强化这一综合,使其力量和 virtù 增至无所不包的程度。

在尼采看来,一方面是教化、高贵化、文雅化和升华,另一面是人对强度、生命力和活力的需要,二者相互冲突(K,78,89)。这就是文明和文化问题;为了广泛地探讨这一问题,我们无疑应该联系尼采自己关于生命力和高贵性的二元理想:这一理想最终变成了某种令人惊奇的怪物,无情的生命力和超越的精神性的一种最高联合体。

晚期尼采虽然既反对卢梭的观点,也反对伏尔泰的观点,不过,他倒仍然称赞伏尔泰对卢梭的反对,以至于几乎坦承自己与

伏尔泰的同盟：

> 战斗开始于1760年前后——日内瓦的公民和le seigneur de Ferney[费尔奈的爵爷]。从此以后，伏尔泰成了他那个世纪所需要的人：哲学家、宽容和不信仰的代表（直到那时，他只是un bel esprit[一个才子]）。他嫉妒和仇恨卢梭的成功，这将他推向了“高峰”。（K，78，75）

重要的是认识到，即使晚期尼采也并不反对文明本身，他肯定喜欢自己的舒缓、文雅和精微，喜欢文明国家的智性快乐和精神欢乐，喜欢所有这些东西（他宣称，伏尔泰对这些东西欣赏有加）。尼采和伏尔泰一样，蔑视“心胸偏狭——即使其以美德形式出现，蔑视不雅——哪怕是僧侣和禁欲者的不雅”（K，78，74）。尼采不反对优雅和精神化本身，但他反对虚弱化的文明，反对“动物驯养”的文明——尤其在一种道德的意义上（K，78，260）。确实，文明无助于人的道德改进（在尼采的用法中，该词有贬义），这恰恰是喜爱文明的一个理由（K，78，260）。尼采最害怕道德化，最担心出于道德规范而拉平强度，因为其结果是“对最勇敢者和最热烈精神的不容忍”（K，78，89）。尼采的理想是尽可能地联合对立面，将最大程度的动物冲动和精力与最高程度的文化能量融合并统一起来：因为说到底，文化能量和强度也完全是由动物冲动力量供养的。

晚期尼采同情伏尔泰，因为伏尔泰仍然设想广泛的“文艺复兴意义上的umanit˜[人性]”，仍然欣赏文艺复兴的美德，即仍然欣赏与Moralin无关的virtù，欣赏与道德毒药无关的virtù（K，78，74）。确实，尼采现在宣称，更高程度的被允许的非道德构成

了文化对于没有文化的优越性，这也就是为什么人类发展史上的所有高峰（包括伏尔泰所生活的社会在内），在道德狂热者眼中都是腐败的顶峰（K，78，501 以下）。尼采同情伏尔泰，因为伏尔泰与贱民卢梭相反，表现为“文化使者”、贵族、胜利的社会阶级及其[128]价值感觉的代表（K，78，75），但不是因为尼采同意这些社会种姓的意识形态，而是因为尼采希望与强者、高贵者、优秀种族和良好血统的人站在一边，反对病人、弱者和 tshandalah[贱民]。最后，尼采赞美伏尔泰，乃因为在伏尔泰身上，无疑有一种非常的健康、安适和丰富的能力，正如在卢梭身上，无疑有一种压倒性的精神紊乱、病人和不适者的 rancune[积恨]（K，78，75）。

六 克服伏尔泰

确实，即使在其神志清明的最后一年里，尼采仍然愿意引用伏尔泰，尤其是他对基督的嘲笑：这位“敌基督者”嘲笑“在屎和尿之间消磨九个月的不死灵魂”，他甚至在死亡之床上还这样说基督：“不要跟我说那个人。”（WKG，VIII－2[1970]，10，325）然而看起来，尼采对伏尔泰的赞美仍然在逐渐消退。确实，尼采甚至在 1887 年还在宣布，这是“判断一个人的价值的标准：他是支持伏尔泰还是支持卢梭”。尼采本人现在喜欢采取贵族式非道德主义者的态度，所以，他一旦看到伏尔泰表现出来的非道德生命力，就感到愉快。因此，看到尼采用 Galiani 的 Un monstre gai vaut mieux / qu’un sentimental ennuyeux[一头快乐的怪物，好过 / 一个烦恼的感伤者]来谈论伏尔泰，我们可以认为，这是对伏尔泰的一个恭维（有时，尼采也将这些话归于伏尔泰，参 K，78，28，66）。但是，在同一个语境中，尼采又说：“伏尔泰是

一个辉煌的社会 canaille[渣滓],一个光辉的、机智的社会渣滓。"这表明,尼采不再认为伏尔泰是高贵的,虽然他愿意承认,伏尔泰在文学上提倡高贵性。看起来,尼采现在似乎容忍和维护阿鲁埃(M. Arouet),仿效高级法国贵族的方式。因为"一种贵族文化才能负担精神上的社会渣滓的奢华,只有在这种贵族文化的语境中和基础上,伏尔泰才是可能的,才可以忍受"(GB,IV,340 以下)。①

或者,鉴于此话出自一封半幽默的信件,我们是否把这封信看得过于严肃了呢?后期尼采在《人性的、太人性的》第二次印刷时(1886),删掉了给伏尔泰的献词,认为他本人"在启蒙问题上早于伏尔泰几个世纪"(K,78,66)。无论如何,在克服伏尔泰的同时,尼采也就在尝试着为自己要求启蒙运动者和精神大贵族的地位,并因而成为超越老伏尔泰的新伏尔泰,这种尝试早在《人性的、太人性的》中即已发端。尼采自己在前言的回顾中表明了这一点:"伏尔泰的名字出现在我的一本著作中——这是一个进步——朝向我自己的进步……。"他又补充说:"更仔细地检视之,人们就会[在《人性的、太人性的》中][129]发现一种无情的精神,这种精神知道理想徜徉其中的所有隐匿之处——在这些地方,理想有其秘密的地牢和……最终的安全。"显然,这种"无情的精神"非常不同于伏尔泰的精神,属于另一种类。

关于这一论点,也许还需要更多一些证据。事实上,《人性的、太人性的》一书原来的结语甚至没有包括在第一卷的第一版中,这本身几乎说明不了什么。有些东西比这更引人注目:卢梭的名字出现在《人性的、太人性的》续一的最后一条格言中,《见解和箴言杂集》的这最后一条格言代替了最后向伏尔泰致敬的

① 与此相似,尼采也谈到伏尔泰"为了社会的利益而演戏"(K,83,392)。

情节(这一致敬本应该出现在格言 407 的扩大形式中)。但是,献给伏尔泰的这一最后敬意之所以被删掉,很可能是因为,其结论一本正经而又诙谐,而这会过于清楚地暴露新伏尔泰的意图。

《见解和箴言杂集》格言 407 如是说:

> 所有伟大的人的光荣。——天才,若不给凝视和崇敬天才的人带来那种他不再需要天才的自由感和崇高之情,何用之有?——使他们自己成为多余的,这是所有伟大的人的光荣。

那些被删除的文字也许就可以插在这里,那些被删除的文字:"让我们在此再一次提出伏尔泰的名字。未来后代中最自由的精神将授予其未来的最高荣誉会是什么?他的最后荣誉……"(WKG,IV—4,301)。显然,即将授予伏尔泰精神的最后荣誉,就是证明他的榜样已经被超越了。现在,伏尔泰精神可以最终安息了,享受被遗忘的平静。因为他终于已经成功地使自己成为多余的了。

尼采宣称已经克服和超越了伏尔泰,因此也就是已经超越了旧启蒙运动的精神;这发生在《人性的、太人性的》中,与此相联系的一个观点就是,现代精神状态(mentality)代表一个更高文化阶段:例如,伏尔泰仍然可以一种嘲讽的口气挖苦说,他为了婚姻习俗和教会而感谢上天,感谢它们让我们开怀和捧腹;但尼采认为,对我们来说,关于这些主题的所有笑话都已经被讲完了(diese Themen [sind] zu Ende gespottet),针对这些习俗的所有当代的插科打诨都是时代错误,一钱不值了。因为"一个人的文化水平越高",不再可以作为嘲讽对象的主题也就越多。因此,我们现在生活在"严肃时代",在这个时代里,"实在与虚假显

现之间的歧异,一个人之所是与其希望自己表现之所是之间的歧异”,不应该再成为开玩笑的对象。因为“一旦我们开始寻找隐藏在下面的原因,对这些对比的情感就会……具有一种不同的效果”。“谁越透彻地理解人生,谁就会越少嘲笑,虽然最后,他也许会嘲笑‘他的理解的透彻性’。”(WKG,IV—2,205以下)

[130]实际上,尼采本人也未免发表某些关于婚姻的廉价俏皮话,例如:“地点的统一和戏剧。——如果已婚夫妇不生活在一起,幸福的婚姻就会更多一些。”(WKG,IV—2,276)又如:“一些丈夫哀叹他们的妻子与人私奔;大多数丈夫哀叹无人愿与他们的妻子私奔。”(WKG,IV—2,275)但是,这些廉价的嘲笑只是偶尔为之,并且多少是有意为之,不能认为这些就代表了《人性的、太人性的》作者的真实含义。因为尼采的意图和计划是:抛弃讽刺、嘲弄、嘲笑,仅仅重视那种与严肃结盟的精神,以及唯一高度评价几乎不可觉察的精神笑容(参MA,格言182,372,553;《见解和箴言杂集》,格言276;S,格言173),并从而用他的严肃取代伏尔泰的嘲弄,将其确立为新启蒙运动的主导风格原则。确实,甚至在(尤其在)晚期尼采作品中都存在着不可救药的严肃主音,谁能够对此视而不见呢?尽管尼采会以扎拉图斯特拉的名义,戴着大笑的王冠,并将之神圣化。

这并不是说,尼采的见解纯粹是主观的。我们这个严格的、日益专业化的科学时代中的启蒙运动,在精神上确实不同于18世纪哲人那半业余的、社交性的、戏谑的esprit[精神、机智]:他们借助一种不妥协的严肃性表现那种精神,他们完全避免任何幽默放松,并凭借这种彻底性,把严肃性抬高到方法高度,而过去的时代几乎很少培养出这种彻底性。尼采也许是对的,甚至在道德(moralia)批判中,曾经被尊为大胆的俏皮话和悖论的思

想"游戏"已经变成了"严肃"。①

但是,关于尼采态度的这一概括,虽然与其性格的某个方面相符,但整体上却失之于简单和表面,不能公正地对待该作者的dividuum或多重自我。因为撇开其他不论,首先,尼采同样酷爱嘲弄;而且,他更愿意将全部生存(existence)看作一幕永恒的喜剧。② 说到犹太人,说到海涅和奥芬巴赫,晚期尼采宣称,才思敏捷的笑话,或者更准确地说,上升到天才水平的笑话(geniale Buffonerie)是"精神性的最高形式"(K,83,406)。尼采本人完全可以嘲笑自己这个德国人缺少幽默:他关于严肃之时代的格言,他严厉谴责插科打诨和浅薄的法国人伏尔泰,凡此种种,都缺少幽默,[131]与陈旧的德国老生常谈(cliché)如出一辙。③ 而且更重要的,正是那种彻底知识的严肃性,将把新启蒙运动与伏尔泰的启蒙运动区别开来,将为一种无所不包的人类喜剧感创造条件,最终为我们的宇宙(本质上没有任何道德、目标、意义或目的的宇宙,纯粹游戏的宇宙)的喜剧创造条件。无

---

① 因此,伏尔泰和爱尔维修,这两位趣味和 esprit 的裁判,宣判了丰特耐尔的大胆,在他的《死者对话》(*Dialogues of the Dead*)中读到一些不无危险的观念,将其看作悖论,而对我们来说,这些观念现已被纯粹科学所证明(K,74,108)。

② 相关引文参 Karl Joël,《尼采和浪漫派》(*Nietzsche und die Romantik*, Jean and Leipig: Diederrichs,1905),页 125 以下。据 Joël 对 MA 格言 240 的解读,尼采确实将当代设想为一个严肃的时代;但尼采认为,未来却可能完全属于笑,因此,在现在,一种"最宏伟风格的狂欢"、最崇高的欢乐和狂欢节欢笑甚至已经处在其最初的准备阶段(页 125、133)。

③ 亦参尼采下述论点,反对过度严肃将其看作丑化:人通过严肃对待事物而破坏事物(参 Joël 前揭书,页 105;亦参 K,74,215,格言 327);反对严肃对待事物,将其看作"严肃的野兽"之偏见的一种表达,与所有"欢乐的科学"相反;K,82,90:"这个世界上有太多的严肃。"正如在其他许多事情上一样,关于严肃和欢乐,尼采也提倡一种重估和反转:所有迄今被严肃对待和极为重视的,今后将被轻松地看待。但是,"伟大的严肃"将仅仅通过这种轻松和明快而"开始"(K,77,374)。可以将 MA,格言 628("游戏着的严肃")看作朝向这一重估的第一步。

论如何，尼采哲学的顶点在于一种创造性的嬉戏观念；在他看来，智慧的最后阶段体现于嬉戏着的、天真的、创造性的孩子意象中。[①] 甚至《人性的、太人性的》的自由精神也凭借其透彻的发生学知识而认识到，就其起源来说，应该嘲讽地对待所有人类事务，虽然他最后结论说，人类事务的可笑状态无所不在，嘲讽实在太多了（WKG，IV－2，214）。同一种自由精神（esprit libre）还知道，最彻底的知识只能让他看到人类错误的根源，只能教他认识到，人不可避免地要陷入纯粹外观的欺骗性见解中。正因为如此，自由精神的"严肃"最终只愿意取笑一件事：即取笑他自己的知识和洞见的"彻底性"（WKG，IV－2，205 以下）。但是，这一件事反过来又包括了其他一切事情；因此，晚期尼采希望，不带希望的知识能带来最激进的洞见和绝望的严肃性，这洞见和严肃性是一种最广泛的疑问和怀疑论、一种深刻的创伤性洞见，将会带来奥林匹亚的大笑和狄俄尼索斯的狂舞。

甚至在《见解和箴言杂集》中，尼采在总结自由精神的进步过程时，也指出，伏尔泰的名言 croyez moi, mon ami, l'erreur aussi a son mérite[相信我，朋友，错误也有其价值]在他那个时代表达了一种大胆的思想，但从我们现在的认识水平来看，它却只是一种"无心的天真（involuntary naiveté）"（WKG，IV－3，18）。鉴于人所珍视的所有东西都是他在[132]错误的基础上发

---

① 感谢 Richard Perkin（纽约州立大学布法罗分校哲学系研究生），他在一项研究（尚未出版）中广泛讨论了这一主题和尼采游戏哲学的全面关联性。Perkin 追溯了有关主题的轮廓：从尼采 17 岁时写下的一篇关于"命运和历史"（Fatum und Geschichte）的论文（HKG，II，59），到尼采神志清醒的最后一年。赫拉克利特曾将宇宙和宇宙力量比之为一个游戏的孩童，尼采提到这个比喻，这对早期尼采具有典型意义（GT，§24），此外还有《希腊悲剧时代哲学》中关于赫拉克利特的章节（§5－9）。在尼采成熟著作中，最为人知的段落见于《扎拉图斯特拉》第一卷中关于"三种变形"的讲辞。

展起来的,我们也许不得不说:"croyez moi, la vérité",相信我,朋友,甚至真理也有其价值!(WKG,IV—4,256)尼采在《人性的、太人性的》格言 26 中表明,旧启蒙运动虽然带来了一种历史方法和历史视野,[①]却必须在一个"根本的"方面加以纠正。我们现在所需要的是发生-历史学的洞见、分析和批评:精神的一种回溯运动。因为只有先正确地了解并评价了古代的(尤其宗教的)错误(其中一些错误在过去极大地帮助了人类),我们最终才能停止并克服这些古代的错误。18 世纪的伏尔泰式自由思想家没有能力达到这样的洞见。面对古代的错误(例如教会所代表的错误),伏尔泰只是用防卫性的冷嘲热讽来对抗。

在尼采看来,旧启蒙运动的典型代表只能在一种有些肤浅的水平上展开解放斗争;他仍然受缚于古代的错误,尤其受缚于基督教道德。的确,正是在这个"根本的"方面,尼采认为自己已经把伏尔泰远远抛在了后面。从《人性的、太人性的》起,尼采越来越多地反对基督教伦理学及其衍生物,反对纯粹人性和纯粹美德的伦理学。在《朝霞》中,尼采还只是将自己的优越性信念掩盖在一种准客观观察的形式下:"人们越是从[宗教]教条中解放出来,他们就越会崇拜人类之爱,好像是在给这种解放寻找证明;不是在这方面达不到基督教理想,而是只要有可能就超越基督教理想,这是从伏尔泰到孔德(Auguste Comte)[②]的所有法国

① 同样在这一背景联系下,尼采可能想到伏尔泰和他作为史学家的成就。

② Isidore Marie Auguste Franois Xavier Comte,1798—1857,法国哲学家,社会学、实证主义的创始人。1798 年孔德出生于蒙彼利埃的一个中级官吏家庭。1817 年 8 月,他成为著名的空想社会主义者圣西门的秘书。1830 年,《实证主义教程》第一卷出版,稍后其他各卷(共四卷)陆续出版。1842 年出版的第四卷中,正式提出"社会学"这一名称并建立起社会学的框架和构想。1844 年,孔德遇到对其理论发生重大影响的德沃。受德沃影响,孔德创立"人道教",并成立了具有宗教色彩的"实证主义学会"。——译注

自由思想家的隐秘野心。”(K,73,117)在《快乐的科学》的一段文字中,批评的锋芒则更加明显;在这段文字中,尼采讨论了科学的进步所带来的各种错误,其中,伏尔泰错误地相信“认识的绝对有用性……,特别是道德、知识和幸福之间的最密切连结”(74,76)。对于这一错误信念,尼采后来毫不留情地予以斥责,例如,尼采认为这是一种道德要求,它让自由思想家的真理追求服从于对人的人道主义之爱:“啊,伏尔泰!啊,人类!啊,胡说八道!”伏尔泰以一种“太人性”或太人道(humane)的方式去追求真理(il ne cherche le vrai que pour faire le bien[仅仅为了善而追求真理]),[①]对此,尼采马上宣布:“我打赌,他什么也不会发现!”(K,76,47)

尼采大体上认为,“对于我们的父辈们来说,宗教最终一旦摆出冒犯他们趣味的姿态,就有了一个进步”——这一进步包括对宗教的“敌意”和伏尔泰式的挖苦讽刺(以及过去属于自由思想家姿态的其他一切),同样,我们当代人有一个更大的进步,其征象即,我们的趣味甚至不再能容忍“美德的[133]庄严词汇和公式”,道德的姿态和姿势了冒犯我们,清教徒的连祷文、“布道”和对保守的尊重,与“我们良知的音乐”和“我们的精神舞蹈”不和谐(参 K,76,141)。

尼采的最后著作之一《瞧这个人》即将结束时,尼采把伏尔泰的口号 Erasez l'infame!(伏尔泰以此口号反对教会和教士)应用于“道德”;按尼采的看法,这种道德通过其关于“善人”的观念,与所有虚弱的、有病的、失败的和忍受自己的东西站在一边,与所有应该消亡的东西站在一边,并因此颠覆了“选择原则”。尼采引用伏尔泰这句名言,实际上重估了伏尔泰的诅咒,或者更

① 伏尔泰:Epitre à un homme (1776)。

准确地说，尼采把这话颠倒过来，以便服务于新的－反道德的－启蒙运动（晚期尼采所维护的那种启蒙）。在《人性的、太人性的》中，有一个类似的变形，不过没有这么极端：伏尔泰所喜爱的这句诅咒特别针对天主教等级制和教士党的特权及压迫统治，注定要成为自由民主派雅各宾派的一个口号，而在这里，尼采则用这句诅咒反对左派，反对卢梭主义的、平等主义的、社会主义的群众煽动者，以对抗被奴役大众的暴动（参 WKG，Ⅳ－2，309）。

从尼采的观点看，这些重估非常正当。从根本上说，在尼采看来，基督教道德主义是一种打着弱者和芸芸众生旗号的世俗化人道主义的道德主义，它与自由主义者、雅各宾派和社会主义者的革命意识形态，都是一丘之貉。它们全都反精英、反贵族、反个人主义精神，全都属于反叛的奴隶传统。无论如何，尼采本人是一个自由的贵族化个人，相信优越的精英具有特权；他认为自己的立场与伏尔泰的基本立场一致。因此，尼采可以相信，他只是在一种不同的环境中、在不同力量的帮助下，更坚决地继续了伏尔泰的战斗而已。甚至连《扎拉图斯特拉》的作者也仍然乐于将他自己与伏尔泰相比较。尼采骄傲地向加斯特保证："我是基督教最可怕的敌人，发现了一种连伏尔泰也一无所知的攻击方式。"（GB，Ⅳ，173）毫无疑问，尼采是对的。但是，在这场斗争中，无论如何，尼采仍然既是谋杀者，又是受害者；他这些关于优越性的宣言显得有点夸张，与早期那些更节制和更复杂的陈述（这构成了《人性的、太人性的》的怀疑主义特征）比起来，这些宣言似乎在韧性上略逊一筹。

哈曼的《苏格拉底回忆录》和尼采《悲剧的诞生》中的苏格拉底[①]

奥弗洛赫蒂(James C. O'Flaherty)

[134]早些时候，我曾有机会比较哈曼《苏格拉底回忆录》与尼采《悲剧的诞生》中描述的两个不同的苏格拉底。[②] 目前这篇文章中，我欲重新探讨同一问题，但却是从另一个不同的角度。因为仔细比较这两幅苏格拉底画像的不同面貌，引起一个更根本的问题：造成这种不同面貌的原因是什么？在哈曼的苏格拉

① 本文原为1970年8月在普林斯顿召开的第4届国际日尔曼学家会议的分组报告(Sektionsreferat)，重印于此，略有编辑。参 *Dichtung, Sprache und Gesellschaft: Akten des IV. International Germanisten Kongresses in Princeton*(《诗，语言和社会：普林斯顿第4届国际日尔曼学家会议论文汇编》)，Victor Lange 和 Hans-Gert Roloff 编(Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag, 1971), pp. 554－61。本文只是一个缩写，关于完整的研究，请参我的论文"哈曼《苏格拉底回忆录》和尼采《悲剧的诞生》中的知识概念"，载 *Montshefte*, 54(1972), 334－48。除非特别注明，所有英文翻译都出自本文作者。

② 参"哈曼的《苏格拉底回忆录》和尼采《悲剧的诞生》中的苏格拉底"，载 *Philomathes: Essays in the Humanities in Memory of Philip Merlan*(《科学爱好者：纪念莫兰人文科学论文集》)，R. B. Palmer 和 R. G. Hamerton-Kelly 编(The Hague: Nijhoff, 1971), pp. 306－29。本文括号中的注释页码仅为下书中的页码：J. G. Hamann, *Sämtliche Werke*(《哈曼全集》), Josef Nadler 编, II(Vienna: Herder, 1950)。

底著作与尼采的苏格拉底著作之间的一个多世纪里，毫无疑问，不乏关于这位希腊哲学家生平及著作的其他重要解释（特别是黑格尔和基尔克果的解释），但比较哈曼版苏格拉底和尼采版苏格拉底仍有特别教益，下面的讨论将逐渐表明这一点。

我意识到，当我提出认识论问题时，我在以一种尼采不允许的方式进行工作，因为用《权力意志》的原话说，他"打心眼里不信任认识论教条"。[1] 此外，如雅斯贝尔斯所言："认识论，作为一种分析人的认识能力的批判性企图，只能让尼采蔑视。"[2]尼采的这一[135]态度，与他的下述理论当然密切有关：认识论总是服务于某一套价值，因而是有特别价值诉求的（pleading）。另一方面，哈曼仍然置身西方哲学传统主流之中，因为他认真看待认识论问题。他是一个文化革命者，但他不像尼采那样与基督教传统决裂，而是推陈出新，站在这一传统内部，从某些全新的视角打量传统，以致在他手中，这一传统似乎历经一种变形，变成了某种新的、奇怪的东西。

有意思的是，无论哈曼还是尼采，都试图冒传统精神维护者之大不韪，尽管是出于相反的理由。首先，我们需要指出，在哈曼看来，所有真实的知识都包含有性（sexuality）的成分在内。[3]在此详细讨论哈曼的认识论（这种认识论的悖论之处在于，它为了获得简单性而变得非常复杂，陷入他的语言观念不能自拔）既没有时间，也不恰当。在此只要指出，他的知识理论来源于圣经关于知道（knowing），就是性向地知道（knowing sexually）的

---

① *The Will to Power*（《权力意志》），Walter Kaufmann 和 R. J. Hollingdale 译（New York: Random House, 1967），§410，p. 221。

② *Nietzsche: An Introduction to the Understanding of His Philosophical Activity*（《尼采哲学活动理解导论》），C. F. Walraff 和 F. J. Schmitz 译（Tucson: University of Arizona Press, 1956），p. 288。

③ 参拙文"哈曼的完整人概念"，*German Quarterly*，45(1972)，258—61。

概念就足够了。理性主义者必然成为一个抽象思想者,因此,在哈曼看来,他也必然成为一个去势者(eunuchoid)。因此,通过Aesthetica in nuce[现时中的审美],哈曼猛烈抨击诸如米夏埃利斯(Michaelis)和莱辛[1]等理性主义语言学家和批评家:

> 你们渴望统治自然,于是你们就咬牙绑起你们的手和脚,为的是能够在你们乱七八糟的诗歌中,用假声更动人地歌唱,歌唱命运钻石般坚硬的锁链。如果激情是不名誉的,那么它们因此就不再是男人(manhood)的工具了吗?你们比亚历山大里亚教会的那位为了天国而自宫的寓意解释管家(that allegorical chamberlain)(俄利根)更能理解[圣经的]文字吗?[2]这个时代的君王宠爱最伟大的自残者们……。(208)

---

① Gotthold Ephraim Lessing,1729—1781,德国戏剧家、戏剧理论家、德国启蒙运动代表人物,近代德国民族文学的奠基人。1755年,莱辛创作了《萨拉·萨姆逊小姐》,这是德国第一部市民悲剧。七年战争(1756—1763)期间,莱辛主要从事文艺评论。1766年,莱辛去汉堡,创立了国家剧院,同年创作了著名的喜剧《明娜·封·巴尔赫姆》和美学名著《拉奥孔》。他在两年间为民族剧院写的评论则汇编成《汉堡剧评》,该书阐述了市民悲剧的理论,认为市民的命运比帝王将相更激动人心,反对模仿法国古典主义。在他的宗教哲学作品中,莱辛反对对上帝的启示的信仰,他相信一种"理性的基督教",它可以自行导向信仰的精神实质。他相信人类的理性(受到批评和异议的激发)可以不需要神的启示自行发展。为了激起一场针对"完全的对信仰的依赖"的公众讨论,莱辛在1774年到1778年出版了7部《未署名者片断》,它们导致了所谓的"片断争论"。莱辛在这次争论中的主要论敌是汉堡主教歌策,莱辛写了一些文章,包括11份《反对歌策》。此外,莱辛还多次参与了对占统治地位的学术观点的代言人的论战,支持对其它世界性的宗教的宽容。他也以剧作的形式(在《智者纳旦》中)表达了自己的观点,因此他后来的理论作品被禁止出版。在《论人类的教育》中,他系统性地表达了自己的观点。——译注。

② 俄利根,或译奥利金,教父,伟大的基督教学者,出生于基督教家庭,约于公元202年归信基督教。18岁时已继承革利免的校长职务。他以字面解释《马太福音》19章12节而自阉,主张过极端禁欲生活。由于与亚历山大主教底米丢为宿敌,在公元230年被迫移居巴勒斯坦的该撒利亚。他游历各处,到处反驳异端邪说和犹太教。在罗马皇帝对基督教进行大迫害期间,伤重而死。——译注

在《苏格拉底回忆录》这部作品中，知识包含厄洛斯(eros)的学说不是明示的而是默示的。哈曼接受苏格拉底的同性恋，试图用他生活在"异教时代"的理由为他辩解。这一事实本身在认识论上是不重要的。但是，哈曼进而这样概括友谊："没有身体愉悦(sensuousness)就不可能体验到一种活的友谊，而一种形而上的爱之严重违背神经液(nervous fluid)，也许更甚于一种兽性爱之严重违背肉体和血液。"(68)在谈到一种理想的或"形而上的爱"时，他引入理解(understanding)的因素，从而通过这一观念踏上了认识论的土地。随后，他赞许地引用阿尔喀比亚德关于苏格拉底教导的评论：

> 阿尔喀比亚德……将苏格拉底格言比之为神圣的男神或女神像，这些神像按照当时的习俗，被放在小盒子里携带，从外面只能看到一个长山羊脚的萨提尔的样子。(80)①

苏格拉底的[136]智慧采取这种样子(form)，让人联想到性，因为"长山羊脚的萨提尔"乃是性爱的确凿象征。人天生的二重性——既是一个精神性存在，同时又是一个粗糙的身体性存在——是一个悖论，古人充分理解这一悖论，并在他们的神话中清楚表达这一悖论，直到理性主义者起来谴责这种非理性：

① Alcibiades，雅典政治家、将军，苏格拉底的弟子和朋友，以美貌著称。公元前450年至公元前404年，受伯里克利监护，是他最著名而又最难驾驭的继任者。关于他的事迹，参普鲁塔克《希腊罗马名人传》的"尼基亚斯传"(陆永庭、吴寿鹏等译，上卷，商务印书馆，1995年版，页537－577)，文中他关于苏格拉底的说法见柏拉图的《会饮》。——译注

> 通过他们的诗人巧妙发明的神话，异教徒(heathen)安于这样的矛盾，直到他们的智者，像我们的智者一样，出来谴责这样的事情，将其看作是谋害人类知识第一原理的弑父行为。(68)

如果说，抽象作为去势的学说只是默示地存在于他关于苏格拉底的论文中的话，那么，在《云：苏格拉底回忆录的一个尾声》(*Wolken*: *Ein Nachspiel Sokratischer Denkwürdigkeiten*)(1761)中，他则明确提出这一学说。因此，他写道：

> 到了后来，去势者[即作为"阉人"的启蒙者]不再能说："看！我是一棵枯树！"这样一种表白貌似谦虚，但不够诚实。就苏格拉底来说，情况则相反，这样说非常诚实：但却让人觉得，暴露其认识能力之短而不用无花果叶子围裙或皮毛遮挡，不够谦虚……(97)

哈特曼在此使用一个比喻，将苏格拉底的无知等同于生殖器，明确表明了性在知识过程中的作用。

在性的问题上，尼采的隐秘认识论与哈曼的认识论具有一种明显的亲缘关系。因为在尼采的概念中，知识同样起源于性，或者，用他在《悲剧的诞生》中的术语来说，起源于"Orgiasmus[纵欲]"(GT，§21；参 Musikorgiasmus[音乐纵欲]，同上)。在使用这一术语时，尼采想到的显然是狄俄尼索斯仪式的集体激动中那种得到表达的人类心理状态。(需要将其与 Orgasmus[性高潮]严格区别开来。)这种知识无疑属于作为与阿波罗竞争人们的情感和理智的狄俄尼索斯式智慧。人们因此也许会预期，阿波罗崇拜乃是狄俄尼索斯模式的真正概念的反面。仅就

艺术创作来说，确实如此。阿波罗创作模式和狄俄尼索斯创作模式基本互相排斥，但一旦他们互相调和，就会产生出所有艺术作品中最伟大的艺术作品："既是'狄俄尼索斯的'又是'阿波罗的'"的阿提卡[1]悲剧(GT，§1)。另一方面，如果从隐藏在尼采这部作品下面的认识观念的立场出发，仔细审视尼采这部作品的概念构架，事情看起来就会截然不同。因为在那种情况下，"阿波罗的"(das Apollinische)最后根本不是一种知识模式，而仅仅是"诸梦世界的美丽映像"(der schöne Schein der Traumwelten；GT，§1)，或更具体地说，它是"映像之映像"(der Schein des Scheins)。因此，作为映像之映像，阿波罗模式注定不可能是知识。[2]

[137]另一方面，"纵欲"的真正反面是苏格拉底主义，一种

---

① 阿提卡是希腊的一个地区，在地理上实际上是伸入爱琴海的半岛，雅典是其主要城市。有些学者认为其他阿提卡城市也是雅典城殖民的结果。由于雅典在古希腊时期的繁荣，阿提卡方言成为使用最多的古希腊语，后来逐渐演变成希腊化时期的通用希腊语。现在阿提卡(Attica)是希腊东南部的一个州，其首府是雅典。——译注

② 参拙文"尼采《悲剧的诞生》中的厄洛斯和创造性"，*Studies in German Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, *Festschrift for Frederic E. Coenen*(《19和20世纪德语文学研究，Frederic E. Coenen 纪念文集》)，Siegfried Mews 编。*UNC Studies in the Germanic Languages and Literatures*(《联合国德语语言和文学研究》)，No. 67 (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1970)，p. 85。苏格拉底的知识模式不是阿波罗式的简单延伸和改进，这从下述事实可以看出来：据说，苏格拉底在埃斯库罗斯和索福克勒斯的悲剧中看到了"某种似乎有因无果、有果无因的非理性东西，……"(GT，§14)。另一方面，在欧里庇德斯的戏剧中，原因和结果之间的精确关系被仔细地加以观察(GT，§14)。因此，可以说，埃斯库罗斯和索福克勒斯的悲剧，虽然包含有阿波罗式的成分，基本上是非理性的，而欧里庇德斯的悲剧，则基本上是理性的。阿波罗式之不具有真正的认识论的意义，或从知识的立场来说是可以放弃的，在下述事实中可以看到进一步的证明：在时间进程中，它最后完全被包括在狄俄尼索斯的范畴下。参 Walter Kaufmann, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*(《尼采：哲学家，心理学家，敌基督者》)，(Princeton: Princeton University Press, 1950)，p. 129。

完全建立在逻辑或辩证法基础上的彻底理性主义。尼采非常清楚地表明，苏格拉底主义产生知识，然而是一种审美上不充分和不幸的知识。因此，重要的是注意到，他暗中假设存在着两种知识模式，而不是好像存在着三种知识模式，好像阿波罗主义(Apollonianism)是真正的知识。不过，他偶尔会失言，反常地将其等同于苏格拉底主义。对于希腊悲剧来说致命的正是这一认识论的对立："这是新的对立：'狄俄尼索斯的'和'苏格拉底的'；结果是希腊悲剧作为艺术形式枯萎了。"(GT，§12)苏格拉底理性主义不是狄俄尼索斯知识的一个偏离形式，而是一种截然不同模式。它和后者一样，纯粹是一个给定的经验事实。非常费解的是，尼采后来为苏格拉底主义找到一个词汇，即décadence[退化，堕落，颓废]。(他持之以恒地使用这一法语词汇，将苏格拉底主义与被冠以该名的19世纪文学运动联系起来，特别是与波德莱尔和瓦格纳联系起来)。但是，这一等同很少用处，因为它引起的问题多于它回答的问题。[1] 当尼采在其他场合使用去势观念时，它通常只具有道德上的含义：在与他的"善"的观念的关联中有其重要性，被用来比喻基督教给人类的正常健康本能造成的影响。[2]

---

① 参"尼采《悲剧的诞生》中的厄洛斯和创造性"，前揭，pp. 98—110。

② 参尼采，*The Will to Power*，§383 (p. 207)，§204 (p. 122)，§248 (pp. 143—44)，§351(p. 192)。就我所知，尼采两次试图将去势理解为认识论上有意义的。因此，在GM中这样谈到禁欲主义："但是如果要消除意志、遏制甚至排除情感——假如这是可能做到的话——什么？这难道不意味着阉割智能吗？"(GM，§12)；在批评德国古典教育时他又写道："只有在一种完全去势和虚假的古代研究的基础上我们的教育才能立足"(MusA，I，95)。只有后一引文具有纯粹的认识论意义，因为第一个引文位于一个系统的价值论框架内。如Walter Kaufmann所说，"尼采从来没有发展出一种满意的知识理论，大多数有关材料仍然存在于笔记本中，没有在他的出版作品中发展成更连贯的表述。" *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*，前揭，p. 177。

这肯定是一个雄辩的证明，证明苏格拉底对于西方文化具有核心重要性：基督教的热烈捍卫者哈曼，以及这一信仰的死敌[138]尼采，竟然都以关于这位希腊哲学家的专门讨论开始他们各自的学术生涯。但是，这两部作品中的苏格拉底画像是如此不同，人们完全有理由怀疑，它们描述的是否同一个历史人物。在目前这一研究中，判断两幅画像中哪一幅更符合苏格拉底的历史事实，这不是我的任务。相反，我的目的是考察这两种描述在面貌上的差别，以及根据两位作者的不同认识论假设，尽可能地解释这些差别。

不过，在考察两个苏格拉底版本的具体差别之前，我们应该先看看它们的某些相似之处，因为这些相似之处也同样发人深省。首先，二者都是对其时代的指控：《苏格拉底回忆录》(1759)攻击盛行的 Aufklärung(启蒙运动)，《悲剧的诞生》(1872)攻击19世纪当代唯物主义和菲利士主义(philistinism)。二者都是个人的信仰自白，在哈曼是基督教信仰，在尼采是对一种复活的异教希腊宗教的信仰，狄俄尼索斯是这宗教的主神，瓦格纳是其大祭司。不无奇怪的是，(虽然是出于非常不同的理由)，两部作品都将苏格拉底视为基督教的一个先驱。哈曼和尼采都反对温克尔曼对希腊精神的根本概括：edle Einfalt und stille Größe [高贵的简单和静穆的伟大]。两位作者都攻击他们当时的理性主义语文学家和历史学家。最后，两部著作都使用一种往往是隐喻性甚至是诗性的文字，对立于学术界的专业行话，也对立于两部作品都充满需要评注的暗示。毫无疑问，正是由于这些相似之处，才可以解释，为什么尼采会在1973年写信给他的朋友洛德(Erwin Rohde)说，阅读哈曼对他“很有教益”。[①]

---

① “然后我读哈曼，获益良多：看到我们德国诗人和思想家文化的初生状态。非常深入和热诚，但可鄙地非艺术。”GB，II，394。虽然尼采可能在写作　(转下页)

这两部作品表明，其作者共同持有诸多见解，这一事实本身使它们之间的差异更为醒目。首先应该记住，哈曼的苏格拉底是信仰人的原型。在哈曼于1758年[139]皈依基督新教后，他新获得的宗教信仰是如此让他的一个亲密朋友贝伦斯(Johann Christoph Berens)不快，以至于后者在一位年轻的私讲师(Privatdozent)伊曼奴尔·康德陪同下造访柯尼斯堡的哈曼，试图劝说他误入歧途的同伴重返Aufklärung[启蒙运动]原则。《苏格拉底回忆录》就是哈曼对这一劝说努力的回答。由于所谓苏格拉底无知已经成为Aufklärer[启蒙主义者]的护符，而一个有信仰的基督徒可以合乎逻辑地将其与保罗关于启示之外人对上帝无知的学说联系起来，所以这一概念就成了哈曼武库中的主要武器："苏格拉底的无知属于感受(Empfindung)。但是，在感受和理论命题之间，比在一个活的动物和其解剖学骨架之间，有更巨大的差别。"(73)因此，人相信自己无知，这不是一种推论性思考的结果，即不是一种演绎，而是人们感觉到某种东西，发自内心地觉得其真实。①

但是，我们不应错误地以为，这种Empfindung[感受]是一

(接上注①)《悲剧的诞生》之前没有读过哈曼，但我们从他在《希腊悲剧时代的哲学》(1873)中对《苏格拉底回忆录》的提及可以看出，他在此后不久读过哈曼；他在这一提及中引用古波斯贤人(Magus，[译按]指哈曼)作为他的权威(Gewährsmann)。(参W，III，142。)值得注意的是，李敕尔(Friedrich Litschl)在1872年2月14日写信给尼采，将自己与《悲剧的诞生》分离开，他在这封信中承认，他在年轻时曾沉湎于谢林的观念，以及深奥的"北方波斯贤人"(Magus des Nordens)的思辨幻想，从而显然是在这些思想家的观点下看待尼采的著作。Rose Pfeffer在他最近的著作Nietzsche: Disciple of Dionysus[《尼采：狄俄尼索斯的弟子》]中说，"在1873年，尼采接受他的朋友李敕尔建议阅读哈曼……"但这并不是该信的目的(Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, 1972), p. 113。无论如何，很可能李敕尔的评论唤起了尼采的兴趣，若如此，则Pfeffer的说法大致上是正确的。无论原因如何，《希腊悲剧时代的哲学》中显然可以看出哈曼的影响，甚至还借用了一个贴切的说法("哲学英雄主义")。

种幻觉。它并不比相信我们存在或相信我们生活于其中的现象世界存在更是一种幻觉："关于我们自己的存在以及我们身外的所有其他事物的存在，我们只能相信之，不能以任何其他方式确定之。"(73)休谟认识论对这一表述的影响再明显不过。多年以后，哈曼写信给雅可比(Jacobi)[①]说：

> 当我写《苏格拉底回忆录》时，我正沉浸在休谟哲学中，我所谓'关于我们自己的存在以及我们身外的所有其他事物的存在，我们只能相信之，不能以任何其他方式确定之'的说法，正来自于这一事实。[②]

因此，哈曼的苏格拉底被描绘为一个信仰人，并因此与所有通过辩证法手段探测存在之神秘的企图为敌。在其著作开头，哈曼开宗明义："将一个身体和一个事件分解为其主要组成成分，这意味着试图探测上帝之不可见的存在(Being)，其永恒的权力和神格(Godhead)。"(64)

在哈曼看来，苏格拉底的知识助产术进一步证明了他的反思辨倾向(anti-speculative tendency)：

> 因此，苏格拉底非常谦虚，他将自己的理论智慧比喻为一个老妇的技术：帮助阵痛中的母亲，使其顺利分娩，在这两方面提供辅助。(66)

---

① Friedrich Heinrich Jacobi，1743—1819，德国唯心主义哲学家。——译注

② *Hamanns Briefwechsel mit Friedrich Heinrich Jacobi*, Vol. V of *Johann Georg Hamanns, des Magus im Norden, Leben und Schriften*(《北方波斯贤人哈曼：生平和作品》第5卷《哈曼雅可比通信集》), C. H. Gildemeister 编(Gotha：Perthes, 1867), p. 506。

显然,按照哈曼的观点,一种苏格拉底方法只是让对话者意识到潜存于他内部的直觉性(而非理性的)智慧。另一方面,在尼采的专门研究中,助产术只提到一次,并且是在一个与哲学没有多大关系的语境中(GT,§15)。也许尼采默认哈曼的观点:助产术是一种反理论偏见的证据,也正因为如此,尼采当然不会强调它。

如果说,在哈曼看来,苏格拉底是典型的信仰人,那么,在[140]尼采看来,正好相反。而且,正是苏格拉底的无知自白,被尼采与极度理性主义联系起来:

> 当苏格拉底发现自己是唯一自认一无所知的人时,说了一番最强硬的话,前所未有地将知识和批评性洞察抬上天。他走遍雅典与人辩论,拜访大政治家、大演说家、大诗人和大艺术家,到处都发现人们自认有知识。他惊奇地发现,所有这些名人甚至对他们的本行都缺乏真正和确实的了解,只是凭本能做事。(GT,§13)

因此,与哈曼强调感受和信念的苏格拉底对立的是尼采的观点:苏格拉底是"前所未有地将知识和批评性洞察抬上天"的代表。为了强调他的观点,尼采更进一步:

> 可以把苏格拉底称为特殊的非神秘主义者(non-mystic),在这种特殊的非神秘主义者身上,逻辑天性由于重复受孕(superfetation)而过度发达,恰如直觉智慧在神秘主义者身上异常发达一样。(GT,§13)

苏格拉底的无知自白,在尼采看来,间接道破其对理性的信念。因此,在《悲剧的诞生》中,他一直强调作为头号理性主义者(arch-rationalist)的苏格拉底,诸如:"狄俄尼索斯之敌,新俄尔

甫斯"(§12);"头号诡辩家,一切诡辩行为的镜子和缩影"(§13);"柏拉图戏剧的辩证主角"(§14);"科学奥秘启蒙者"(§15);"理论乐观主义者之原型"(§15;参§18)。

尼采的苏格拉底是如此信任思想之力量,以至他相信,人生中的一切错误,甚至宇宙本身,都可以通过理性方法加以认识和纠正。就此而言,他是理论人或亚历山大里亚[①]人(Alexandrian

---

① 伯罗奔尼撒战争之后,是希腊诸国政治上分裂的时期.这给北方新兴的、强大的马其顿王国的入侵提供了方便。马其顿的菲利普王逐步向南扩张其势力,而狄摩西尼(Demos thenes)大声疾呼提出警告,但无人理睬。由于希腊人联合防御过迟,结果随着雅典人公元前338年在凯隆尼亚(Chaeronea)的失败,希腊便沦为马其顿帝国的一部分。希腊诸国沦陷两年以后,野心勃勃的亚历山大大帝继承他父亲菲利普未竟的事业,发动了空前的侵略战争,将文明世界的大部分区域并入新兴的马其顿帝国。在他的军队取得胜利的地方,他选择了良好的位置,建造了一系列城市。当亚历山大大帝进入埃及以后,在公元前332年建筑的亚历山大里亚就是这样的一座城市。据说,亚历山大里亚的规划、施工和移民,都是亚历山大大帝亲自指挥的,而直接负责该项工程的则是著名的建筑师狄诺克拉底(Dinocrates)。亚里山大里亚在极短的时间里便奇迹般地成为富有而壮丽的世界性城市。关键在于它是许多重要的贸易渠道的交叉点。在公元前300年左右,它就有50,000居民。公元前323年亚历山大大帝死后,他的帝国被其军事首领所瓜分,最终形成三个帝国,但仍然联合于希腊文化的约束之下。大约公元前306年,托勒密开始统治埃及。他把亚历山大大里亚定为首都。为了吸引有学问的人到这个城市来,便立即着手建立了著名的亚历山大大学。它的吸引人的、精心制定的计划包括教室、实验室、花园、博物馆、藏书设备及生活区。该大学的中心是大图书馆.这座图书馆在很长时间内被当作是收集世界各地学术著作最多的宝库,在其创建的四十年内,号称拥有超过六十万卷纸草书。该大学大约建成于公元前300年,它使亚历山大里亚成为希腊民族的精神文明首府,并持续了将近一千年。在其第一本著作《悲剧的诞生》中,尼采将理性主义的绝对优势视为西方文明长期发展的结果,其标志是以苏格拉底和柏拉图为代表的知识学和理性哲学在希腊文明中获得胜利,从而审美的原则也被确立为"理解然后美"。这种科学化或认识化的艺术文化,他以后希腊时代(包括罗马帝国)的知识名城亚历山大里亚予以命名。对他来说,甚至文艺复兴都极成问题。文艺复兴这一中世纪以后最重要的文化运动,仅仅意味着以亚历山大里亚为代表的罗马文化的复苏,其标志仍是"达于高潮的同样旺盛的求知欲,同样不知餍足的发明乐趣,同样可怕的世俗倾向"反映",以至完整的性格描绘让位于局部的性格特征,甚至只剩下"表情的面具",结局的形而上意蕴也被世俗化的大团圆消解。——译注

man)的典型。我们在前面注意到,对哈曼来说,试图通过理性的手段透视存在的神秘,“无异于要窥测上帝之不可见的存在,其永恒权力和神格。”因此,对哈曼来说,不存在犯这种过度自信错误的问题。但是,对尼采的苏格拉底来说,这个问题却是肯定存在的,因为他特别坚定相信:“依靠因果律的引导,思想可以洞察存在的深渊,思想不仅能认识存在,甚至能够修正存在。”(GT, § 15)知识分子不可避免地将苏格拉底看作他们的榜样,他们因此很容易抱有一种乐观主义的信念,相信可以“通过知识修正世界”。

作为人类心灵两种平等力量的对立,本能和理性是《悲剧的诞生》的一种基本对立。尽管这是一个事实,但当尼采讨论苏格拉底主义的历史后果时,他对理性的探讨仍然给人一种断裂之感。另一方面,苏格拉底是高级文化时代的不可抵抗的毁灭者。毁灭力如此之大并不让人意外,因为据说苏格拉底是一种“魔力”,甚至是一个“神”(GT, § 12),像夕阳投下的随时间推移而越来越大的阴影一样罩向未来的[141]世代(GT, § 15)。某个苏格拉底的这一巨大力量与尼采这篇作品的基本概念构架一致。另一方面,当人们注意到,同一个苏格拉底又被当作理智的(cerebral)个人,因此也就是有病的和虚弱的个人的原型,被当作“永恒的饿鬼,既无趣也无力的‘批评家’,亚历山大里亚人,充其量是个一辈子吃书灰、找错字的图书管理员和校对员”(GT, § 18)的原型,困难就出现了。无论如何,知识人(intellectual)真正本性的最充分表现,是他对周期性降临狄俄尼索斯人(Dionysian man)纵欲疯狂(orgiastic frenzy)的反应:

> 存在着这样的人,这些人相信他们自己的健康,他们或者由于缺少体验或者由于迟钝,而嘲笑这些现象,或为之惋惜,像躲避“普通人的疾病”那样,远远避开它

们。这些可怜的人当然想不到，倘若热烈奔放的狄俄尼索斯崇拜者载歌载舞从他们身边经过，他们所谓的“健康”看上去多么像是僵尸和鬼魂啊。(GT，§1)

尼采对苏格拉底主义的矛盾看法，即一方面将其看作一种强大的文化力量，同时又认为它在人生的活力迸发面前软弱无助，被植入了他的苏格拉底画像。认为尼采应该已经解决了社会中的“亚历山大里亚人”的永恒问题，这是不公正的。无论如何，他似乎并没有意识到他在这个问题上的自相矛盾。

哈曼和尼采在其苏格拉底描述中赋予智者以相反的作用。在哈曼看来，如我们已经看到的，他们是苏格拉底的对头，与这位哲学家形成鲜明对照。另一方面，尼采则谈到阿里斯托芬确认苏格拉底为头号智者的“深刻本能直觉”(GT，§13)。[①] 由于两位作者的基本假设而自然导致的其他差异，只能略提一二。在哈曼看来，苏格拉底的神灵(daemon)[②]是神圣的灵感，既是艺

---

① Aristophanes，约前445年—前385年，古希腊剧作家。生于阿提卡的库达特奈昂。一生大部分时间在雅典度过，同哲学家苏格拉底、柏拉图有交往。公元前427年他的剧本第一次上演。他一生写过44部喜剧，得过7次奖，流传下来的有11部。阿里斯托芬的喜剧尖锐、深刻，俗称旧喜剧，属政治讽刺剧，触及了重大的社会政治问题。他站在雅典自耕农的立场，反对雅典和斯巴达之间的内战(《阿卡奈人》)，号召和平(《和平》)，抨击雅典当权者克勒昂的专横(《骑士》)。他希望恢复旧日的雅典民主，在《鸟》中表达了建立理想城邦的思想。他反对诡辩派思想的流行，抨击苏格拉底。他赞赏埃斯库罗斯塑造英雄、教育公民的崇高悲剧风格，批评欧里庇得斯降低悲剧水平。阿里斯托芬想象力丰富，他的喜剧主题是真实的，但情节却是虚构的，甚至趋于荒诞，特别是剧中的歌队各式各样，带有寓意色彩。他的喜剧情节单纯，思路敏捷，语言诙谐，历来受人赞赏。——译注

② 苏格拉底自称除了对城邦的神恭谨敬奉以外，他还经常听到他自己的神灵的声音，通常是在某些事情上阻止他做出行动。该神灵对他的唯一正面的指示也许是苏格拉底被判处死刑后在狱中对他说：“苏格拉底，练习音乐吧！”关于这一神灵的确切性质，虽然对理解苏格拉底的行为和思想非常关键，但显然永远不会有定论。——译注

术创造性的源泉，同时作为圣经的一个原型，也是宗教灵感的一个源泉(75)。因此，对哈曼来说，苏格拉底神灵的影响基本上是正面的。与此针锋相对的是尼采的观点：该神灵是过度发达的逻辑和批评本能，其作用主要是负面的(GT，§13)。就哈曼所描述的苏格拉底来说，美被设想为非理性的；外在形式的对称、和谐和优美并非其品质证明（虽然哈曼区别具有这类特征的苏格拉底的理想与不具有这类特征的苏格拉底的现实[actuality]）。

“以一种苏格拉底的方式”书写苏格拉底，这正是哈曼的意图。因此，为了充分把握哈曼关于体现在似乎不可能的形式(unlikely form)中的精神美的概念，必须分析《苏格拉底回忆录》的文学形式及风格，等等。另一方面，按照苏格拉底的理想，《悲剧的诞生》一个主要观念是美是合理性的(verständig，GT，§12)。根据这种看法，苏格拉底最让人诟病之处在于，他将这一概念传染欧里庇德斯，并通过欧里庇德斯从戏剧中[142]清除了神话和奇迹。通过这样一种方式，在苏格拉底之魔力的驱使下，欧里庇德斯成功地将真正的悲剧赶下了希腊的舞台。（如我们已经看到的，哈曼不是谴责欧里庇德斯，而是谴责索福克勒斯，造成了神话和奇迹的死亡。）就其著作的形式方面来说，尼采没有告诉我们，他是以一种苏格拉底的方式写作，或者是以一种反苏格拉底的方式写作。首先，直到这部作品的中间，甚至根本就没有提到苏格拉底，而虽然此后苏格拉底成为中心人物，整部作品的主旨却是阿波罗-狄俄尼索斯悲剧的起源及其被苏格拉底所毁灭。极具讽刺意味的是，这部著作中最抒情动人的文字，恰恰是与苏格拉底这位激情美(impassioned beauty)大敌有关。

虽然哈曼并不关心阿提卡悲剧之死的美感学问题，但是，《苏格拉底回忆录》，就其叙述历史上的苏格拉底而言，从根本上

说确实是悲剧性的。的确，正是这位希腊哲学家的生活和死亡的悲剧性预示了基督的生活和死亡(82)，即便基督的死亡也许不应该被理解为悲剧性的。在尼采眼中，苏格拉底当然是希腊悲剧的大毁灭者；虽然尼采承认此哲学家之死中的悲剧成分，他却仍坚持认为，苏格拉底的影响对悲剧来说是绝对有害的："乐观主义的辩证法挥舞它的三段论鞭子，把音乐赶出了悲剧，也就是说，它破坏了悲剧的本质……。"(GT，§14)最后，哈曼粗鲁下流的幽默经常近于亵渎神圣，这与尼采无所不在的庄严持重形成对照。

我认为，苏格拉底的哈曼版和尼采版之间的差异，显然来源于他们恰成对照的认识论。两部作品都涉及直觉知识对抽象知识的问题。二者在根本上同意，性和直觉性知识之间有密切关系，但是，关于抽象知识的性质问题，二者的看法不同。在哈曼看来，作为去势的抽象知识是一种残缺型知识，因此也是一种附属型知识。与此相反，在尼采看来，抽象是与直觉并列的力量。(尼采后来明确应用于苏格拉底身上的奇怪的 décadence[颓废]概念，无助于苏格拉底主义这一问题的理解，而仅仅表明了他对自己赋予这位哲学家的作用的不安感。)正是两种知识形式之间的并列关系(coequal relationship)为这场发生在狄俄尼索斯和苏格拉底之间的世界历史性的命运之战搭好了舞台。在到目前为止的世界历史过程中，苏格拉底的知性主义(intellectualism)普遍获得了胜利，但是尼采预见到其毁灭的临近："苏格拉底人的时代过去了……为了一场决战而武装你们自己，但要相信你的神的奇迹！"(GT，§113)但是，这一争战(contest)可以两种方式中任意一种方式发生，对立双方都同样永恒有力。在[143]哈曼的苏格拉底和他的智术师对手之间，则不存在也没有可能存在这样的对抗。不错，智术师确为苏格拉底的死敌，但是争斗并

非势均力敌,因为他们只是狡诈和可鄙的伪善者。虽然哈曼的苏格拉底被一个敌意的“世界”(Welt)所毁灭(82),他的事业却必然最后胜利,因为上帝意愿其胜利。

作为结论,我们可以说,分别隐藏在哈曼和尼采作品背后的不同的认识论观念,无论从一种纯粹哲学的观点看其相对价值如何,[①]都恰如其分地发挥了其作用,为他们关于西方哲学之父的互相对照的描述提供了一个背景。

---

① 但是,值得指出,古典学者 Philip Merlan 认为,“只有哈曼和基尔克果——两人都沉醉于一种明显的魔神(the demonic)感——的解释,充分注意到柏拉图(甚至还有色诺芬)在苏格拉底身上的魔神因素。”“柏拉图哲学中的形式和内容”,载 *Journal of the History of Ideas*, 8, No. 4 (1947), 417, n. 33。

尼采著作中的德国"古典主义者"歌德[1]

施莱希塔(Karl Schlechta)

[144]早在1804年,敏锐而公正的观察者斯达尔夫人(Madame de Staël),[2]大概是在和博蒂格尔(Böttiger)谈话时,在魏玛作过以下评论:Ecoutez, il y un double Goethe, le poète et le métaphysicien. Le poète est lui même, l'autre est son fantôme. [听着,有着双面的歌德,诗人和玄学家。诗人是他自己,玄学家是他的幽魂。]

歌德身上当然有比这更多的面相,例如:提出颜色理论的歌德、形态学家和进化论者歌德,正是就歌德来说,古典主义"形而上学"往往不仅影响、而且甚至决定了其作品的性质,但是,撇开所有这些事实不论,斯达尔夫人的观察无疑是正确的——她抓

---

① 事实上,年代顺序在这个问题上极为重要,有决定意义,鉴于此,尼采著作的引文主要引自Musarion版。该版本按照编年顺序排列了尼采部分上互相包含的著作和遗稿。本文主要依据大八开版全集版(GOA)。若相关引文有考订版文本,我参考考订版加以补充和校正。

② Madame·de Staël,1766—1817,法国浪漫主义女作家、文学批评家。写有小说、悲剧、散文等。她的文学理论思想有力地推动了浪漫主义运动的发展。她的代表作有《从文学与社会制度的关系论文学》、《论德国》。她与司汤达、雨果等同为浪漫主义文学的代表人物。——译注

住主要的观念，并立即用恰当的语言将其表达出来："形而上学"。古典主义理想确实在形而上学中有其基础。

回到歌德。莱茵哈特指出，只有在歌德身上，古希腊历久弥新的冰冷形象（the ever-reappearing marble contours of the Greek）才散发出一道透明灵魂的内心光芒；而在尼采身上，则完全看不到任何这类感知或理解。

古典主义理想发源于温克尔曼。温克尔曼一生中关键的一年，就是他改宗那年，①这使他在德累斯顿卸掉了职业责任。1755年，《关于在绘画和雕刻中模仿古希腊作品的一些意见》（*Thoughts on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*）问世，随后，就是《关于〈意见〉的通信》（*Letter Concerning Thoughts on the Imitation of Greek Works*）……在后一作品中，温克尔曼让一个反对其理论的假想敌发言，而他随后在跟进的小册子中加以答复：这些小册子即《关于〈意见〉的评论》（*Commentary on the Thoughts on Imitation*）、《对有关这些意见的通信的答复》（*Reply to the Letter Concerning these Thoughts*）。[145]这三本小册子组成一个整体，构成了一个自我包含的体系。温克尔曼1755年前往意大利，这时，他所携带的这一"体系"已具完满形式，第一本小册子甚至已经包含有德国人对古希腊崇拜的全部基本要素。这些小册子的主旨是审美的、伦理的，而尤其是教育的。以一种改革者的热情，他倡导一种几乎是宗教意义上的人的重生。问题在于培养一种真正的生

① 温克尔曼原为新教徒，后皈依天主教。16世纪在神圣罗马帝国内有一种贵族市民转向新教的倾向。到了17世纪，在上层贵族、贵族和较高地位的市民阶层那里，则出现了皈依天主教的浪潮，有人甚至将17世纪称为"皈依的百年"。这种情况随着启蒙运动的兴起而告终。但温克尔曼也许主要是为了便于去意大利研究希腊古典文化而皈依天主教。——译注

活方式。他以一种哲学的和必然的方式表现出一种对基本原则的轻度迷恋。在温克尔曼笔下,诸如"绘画关心非物质性的事物……"之类的说法成了自明的命题。甚至在开始其探究之前,温克尔曼就已经意识到这一探究将会采取什么方向。他的表达方式极其宁静而高远,以致于在我们眼前,人的生存简直是其自身内部神性的安静和平静的表达,但是,它仍然无法掩盖一种有力的创造行为的存在——完整人(a whole man)在审美基础上重生意义上的创造。对古希腊人来说,人和诸神之间有一道鸿沟,但温克尔曼似乎并不为此事实而感到烦恼。他充满象征的类比极富弹性——否则(举例来说)古典语文学家尼采又如何能够在瓦格纳与埃斯库罗斯之间作比较呢?温克尔曼最重要的著作《古代艺术史》,甚至也是一种历史形而上学、一个自我设想的神话、一个陪伴他从北方走向罗马的梦。

在我看来,还有一个重要因素决定了温克尔曼观点:与厄瑟尔(Oeser)和哈格多恩(Hagedorn)之间的来往,二者都是他在德累斯顿时期的主要故交。厄瑟尔是一个画家、雕刻家和理论家;哈格多恩是一个美学作家。两人都对温克尔曼产生了长久的影响。厄瑟尔爱好简单的、质朴的和宁静的东西,这吸引了温克尔曼;同样,这种爱好后来也吸引了莱比锡时的歌德。厄瑟尔以一种朴素而专注的方式进行教导,这尤其让两人倾心。在厄瑟尔身上,理论和批评超过了创造性力量。厄瑟尔谈论和谐,但不具备处理色彩的真正能力;他谈论"美",但产生不出美的"典型"。优美和崇高通过一种自然的稀释而成为风格。厄瑟尔身上融合了两个人的特点:一个是威尼斯学者的甜蜜感性,另一个是冷静的萨克逊人的理想性(ideality);他的双手虽然未能有力地实现这一理想性,他却拥有一种敏捷的才思。

哈格多恩在精神气质上如出一辙。他同样喜爱理想美甚于

典型性格(character),喜爱优美超过柔美(charm),尤其钟情于自然的高远宁静(serenity)。哈格多恩同样在艺术史中看到了一种启发原则。他的风格和蔼而文雅,带有一种显然高贵但无力的个性,这也是他的全部弱点;这种风格只有在未遂而中立的事情上才会舒服自在。可以预料,在哈格多恩身上尤其表明这一点:[146]不是眼睛或直接观察,而是语词和雄辩的修辞以其特有的夸夸其谈方式决定了对造型和平面艺术的考量。这是一种特殊嗜好,是古典主义特有的一种典型性情,甚至莱辛也未能完全摆脱这种性情。

如果我们记得厄瑟尔和哈格多恩,那么,温克尔曼在罗马与门斯(Mengs)的密切交往就不会使我们感到惊奇了。门斯同样是一位根深蒂固的从形而上学出发的理论家。温克尔曼在审美趣味问题上有一种内在的不确定性,这无疑深刻而确实地影响到他同门斯之间的关系——在此只要想一下,门斯在其壁画《宙斯和加尼美德》(*Zeus and Ganymede*)中不幸伪造了古典时代的一件艺术作品,这就够了。这是一场颇为邪恶的小计谋,然而,不仅温克尔曼,甚至还有歌德,都未能避免成为这一小计谋的受害者。

这一点也不让人惊奇:一切始于一种理论,人们突然发现自己走在一条通向一个从来没有存在过的古代道路上。没有任何标准就其本身来说并因为其本身而可靠;不断诉诸自然也无济于事,因为这种自然从来就没存在过。为什么创造力有时杳无踪迹,迟迟不肯露面?无论多少讨论也不能彻底说清这个问题;在这个问题上,美学、教育和形而上学都爱莫能助。甚至他那位热爱艺术的魏玛朋友也帮不上忙。

我们必须看到,事实上,在这里也同样存在学派创立者和学派本身之间的深刻差别。与其最勤奋的追随者——各种各样的

文人学士——不同，对温克尔曼来说，生活和工作是一回事。他那不平常的生活在某种程度上不可抗拒地涌入了他的学说，他的生存在很大程度上决定了其学说的整个精神气质。他的全部生存仅仅是一种内在必然性的表现，而他的追随者那里则缺少这种内在必然性。

职是之故，这一理论造成了一种划时代的误解。两种观点不可调和地互相对立：歌德的说法是，“在所有民族中希腊人做起生活之梦来最美”；布克哈特的说法则是，“在所有文明人中，希腊人是这样一些人，他们最尖锐、最深刻地感觉到了痛苦，并忍受着这种痛苦。”

以此作为我们的背景，我们现在考虑一下尼采著作中的歌德形象。普福塔学校是一所著名的、严格的人文中学（humanistic Gymnasium），培训中产阶级精英的教育机构，弥漫着古典主义理想的精神。在该校的课程设置中，古典语言研究和大量德国古典主义代表人物作品占据核心重要地位。[147]与大多数德国中学（Gymnasien）不同，普福塔学校的古典语言研究，不用说，以极其严格的语文学要求见长。学生们不仅学习拉丁文言和希腊文言，还实际掌握这两种语言。文本批评问题和解释问题可以说是他们的家常便饭。因此，这种教育的基础，不仅是从温克尔曼、歌德和席勒的观点出发去典范性地理解古典时代，而且还要科学地、批评性地研究古典语言科学。这种研究在很大程度上不是针对内容，而主要关注形式。因此，其中有某种脱节或一种双轨系统，而几年之后，尼采极大地注意到了这一点。

在普福塔学校期间，尼采关于歌德的论述（这些论述至少并非无关紧要）见于其 1863 年 3 月的一篇作文。在这篇作文中，我们读到：“歌德……德意志民族的崇高和广阔的精神。”（MusA, I, 110）在这一论述中隐藏着一种非常重要的因素：民族意

识。从一开始,德国古典主义就一直是在一种德意志民族重生的希望下产生的。返回古希腊,轻视法国传统,这总是被解释为一种民族身份的发现。在两千年的历史长河中——人们总是这样相信——相似的各种精神互相对抗。认识到自己的遥远起源,认识到一种辉煌的史前史,就意味着理解自己的现在——不是真正的现在,而是那种人们认为存在于表面之下的现在。人们相信,只能在遥远的过去,才能发现一个民族被选定的身份。莱辛开辟了这一跃迁,这一自发的跳跃是为了脱离了欧洲传统的连续体,有其重要后果。路德在他那个时代倾听着古老圣经的纯粹之言,而现在,人们则诉诸于纯粹的人的形式,这种人的形式就是由温克尔曼在其希腊人意象中创造的形式。由此,开始了德国精神生活中以神话为基本题材(mythologem)的历史,这一历史一直延伸到格奥尔格(Stefan George)。在这一历史中,德国的东西总是扮演着一个特殊的角色,而这种做法几乎总是意味着粗暴地对待历史事实。

我们也可以这样来解释古典文献的内容,这种解释完全符合德国人文中学的精神。在尼采的拉丁文毕业论文《麦迦拉的忒奥格尼斯》(*De Theognide Megarensi*)中,我们看到,尼采对歌德的引用:"一位作者,不管他做了什么种类的陈述,我们总习惯于给予一种普遍性的解释,尽可能地让它们适应(adapt)我们自己的处境。"(MusA,I,230)这句话令人深思。

这是一个方法论规划,在这一规划中,为了决定一种普遍教育的主题,不需要任何特别的东西——我们习惯于赋予陈述以一种普遍解释,尽可能让它们适应我们的处境。实际上也确实如此。[148]在某一具体情况下,索福克勒斯的"适应"版(adapted version)中如果有某段文字难以这样加以处理,这时,人们就希望(不止歌德一个人希望)一位语文学家证明有关文字属于

篡改。日尔曼性格很可能在这种解经术中获益良多；希腊的真实性就消失在日尔曼的迷雾中。

让我们来界定我们论题的界限：1868 年春，在其工作的一个间歇期，尼采计划写一篇哲学论文，名为《康德以来的目的论》。为了准备这一工作，尼采写了一些笔记，其中只是顺便提到歌德，说他是一个自然哲学家。其中完全没有提到进化论者歌德——尼采根本就没有这样看待歌德。古典主义厌恶一切运动和活力（energy）——它是静态的。

这是故意忽视歌德非常重要的非古典主义方面，与此类似的做法还有一则笔记，这则笔记保留在《人性的、太人性的》第一卷中，因而其时间可以确定为 1876 年或 1877 年。在其中，我们读到："歌德，他的颜色理论……是错误的。"毫无疑问，在歌德与牛顿的争论中，歌德是"错误的"。这一判断无疑符合那个时代，在很大程度上也符合我们这个时代流行的公共意见（communis opinio）；但是要知道，尼采这部著作包含某些非常重要的（对这个时期来说是不寻常的）基本科学观念和批判观念及其表述，正是在这些表述中，我们却发现了这个自明的命题，这不免让人有些摸不着头脑。不可能谈论歌德与牛顿之间的"对"和"错"。歌德谈论的是种种知觉性的性质（perceptual qualities），这些性质与感觉和意义相混合；而牛顿开展其科学方法的第一步恰恰就是抛弃这种做法。"感觉"和"意义"没有任何位置，甚至从来就没人提出过它们的重要性问题。

从尼采 1869 年 5 月在巴塞尔发表就职演讲（《荷马和古典语文学》）时起，直到 1872 年，诸如 Deutschtum [德意志性] 和 Hellenentum [希腊性]，authentic Deutschtum [真正德意志性] 和 authentic Hellenentum [真正希腊性] 等，这些孪生性概念就是尼采提到歌德时的主要词汇，因为它们是互相关联的概念。

一开始，尼采尚且限制自己，采用较柔和的声音，使用温克尔曼式的措辞，例如，当他向“希腊的美和高贵的简单性的热烈赞美者”致意时，就是如此。无论如何，在上面提到的演讲中，尼采把“理想的古代”说成“德意志的热烈渴望培育出的最美花朵”(MusA，II，8)。关于“理想的古代”概念，我们当然特别要感谢温克尔曼和歌德。尼采于1871年夏天开设了一门名为“古典语文学导论”的讲座，其中，尼采强烈建议人们“去谙熟”这两个人的作品(MusA，II，343)。只有他们——有时还有席勒——提供了通往圣殿的道路。尼采说，“日尔曼精神”比[149]任何其他人都更孜孜以求向希腊人学习，并且由于歌德和席勒追求教育发展的高贵奋斗，“日尔曼精神”做到了这一点(MusA，III，135)。这些话见于《悲剧从音乐精神中的诞生》(1872)。我们在此所面对的，基本上是一种民族范围内的教育计划，这一点可以从下述事实看出来：无论在系列讲座《关于我们的教育制度的未来》的准备研究中，还是在讲座本身中(讲座于1872年最初几个月在巴塞尔“科学协会”的赞助下举行)，尼采都在呼唤温克尔曼和歌德，有时还有席勒，称他们为先驱，开启了关于古代希腊的一种新的、决定性的理解。尼采说，正是通过这几个人，“德意志性格”达到了一种人们过去认为不可能的“文化和教育水平”(MusA，IV，47)。使德国人得到更新和复兴的，总是“希腊的故乡”：这里是德意志精神的圣地、最内在的德意志存在之圣地、德意志民族最优秀代表的圣地。这一事业已经有了一个如此辉煌的开端，他的听众以及广大后代们的使命就只是将这一事业继续下去(MusA，IV，133)。

将如何实现这一计划性指令？或者人们已经如何实现了这一计划性指令？其实现方法有哪些？对此，可以在几年之后(1874—1875)的一段文字中看到相关材料——尼采在一次名为

“希腊文学史”的大学讲座课中讲了这段话，其原文如下：“我们必须想象柏拉图是一个老人，不断在修改他粗略的草稿，正如歌德所做的。通过校订整理，不免有些任意，一部完整的著作就形成了。”(MusA,V,146)换句话说，柏拉图更早的、自发的思想有些皱褶，这些褶皱被熨平，矛盾被消除，“一个整体”便“就绪”了。人们需要闭合的视域，需要一种伴随这种闭合视域而来的深入秩序感——简言之，再说一遍，人们需要“一个整体”。

这在什么意义上关涉到歌德？从尼采死后出版的研究和尼采为《不合时宜的沉思》第二部即《历史对于人生的利弊》准备的提纲中，我们可以看出个中意义。让我们来看其中最重要的几句：

> 作为一个风格化的人类存在(a stylized human being)，歌德比任何其他德国人都上升到了一个更高的高度。……人们不妨读读爱克曼，问问自己，是否德国过去曾经存在着这样一个人，他在形式的高贵方面达到了如此高度。(MusA,VI,340)

在此，我们遇到了德国古典主义的一个非常重要的口号：“风格化”(stylized)。确实，艺术家总是在风格化，无论就他们的生活来说，还是就他们的艺术创作而言，莫不如此。但这并不是事情的全部；凡不符合这一“风格”的东西，都要加以谴责，甚至经常谴责一个人自己自发创造的力量——在诗歌中、在造型艺术中、在音乐中的自发创造力量。榜样已经被树立起来，绝对的标准要求人们去遵循；但是，另一方面，服从这些标准的平庸之士从中获得了支持。所有这些的完成都并非没有巨大代价，[150]人们已经不再接触当下的具体现实。这一代价将由接下

来的各代人来承担。尼采建议阅读爱克曼的《歌德谈话录》,“以便人们一直得到保护,不受走红之士(legionaries of the moment)的所有流行教导之害”(MusA,VI,300)。尼采曾计划一篇名为《困境中的哲学》论文,其中,尼采渲染了“出版的暴政”(MusA,VII,20),并强调指出,对歌德而言,可供使用的只有丛书或周刊,因而没有什么直接当下的东西可用。直接当下的东西很乏味,使人不能专心致致于精英的风格化。

关于这种风格化的赞美诗,尼采不可能找到比爱克曼与歌德的谈话更好的实例了,这些谈话提供了古典主义自我描述的一个经典例证。歌德像爱克曼一样说话,爱克曼像歌德一样说话。全部的润色加工和风格化都经过大师的核准。对工作的解释大部分是在歌德的指导下做出的,这位年长的绅士还花费很多时间修改它们。尼采后来不无道理地谈到“歌德将其生活理想化的技艺”(《人性的、太人性的》I,1876—78;MusA,VIII,244)。我们看到的是一个格言的珍宝箱,这些格言适用于所有可设想场合;同时,它也是一块精心耕作的土地,四周环以禁止入内的标记。简言之,我们现在看到的是第一部歌德式小说(Goethe-novel),它在奥林匹斯神的支持下被创作出来,在其中,歌德给予自己以一种古典主义的解释。这其中有多少人为加工——且不说编造,任何人只要比较一下,就会清楚:比如说,爱克曼关于1823年2月23和24日的描述与穆勒首相关于这两天的笔记,就大不相同。其中,现实与“理想”不可调和地处于一种关键的对立之中。爱克曼作为一个目击者,以第一人称叙述了这一事件,而这位爱克曼在同年6月初才第一次见到歌德。Sapienti sat![智者有灵犀]尼采之所以推荐斯蒂夫特尔(Adalbert Stifter)的《夏日般的初秋》(*Nachsommer*),也是出于同样的误解(参 MusA,IX,245),唯一的区别在于,这篇散文被勾兑

成了一种更稀薄的汤;无法再超越“风格化”。

自 1874 年以后,在关于“风格化”这一主题的谈论中,开始出现一种轻微的批评声音;而一旦偶而涉及到“何为真正希腊”的时候,这种声音明显地提高了。尼采评论说,歌德其人是“具有宏伟风格的沉思者”的一个典范,但不是行动者的一个典范;歌德式的人有一种“高贵的温顺”。这一引语来自《不合时宜的沉思》第三卷《叔本华作为教育者》(MusA,VII,74 和 79)。后者是《沉思》的准备材料,在其中,我们发现了一种甚至更为激进的表述:“歌德的[151]希腊观首先在历史上不正确,而且也太软弱,太无男人气了”(同上,145)。

此外,还有一些笔记亦可为佐证。这些笔记出自同一时期即 1874—75 年间,也许是为另一部名为《我们语文学家》的“沉思”而准备的,它们更清楚地表明了尼采的立场。例如,我们读到:“误解希腊人……歌德和席勒”,或“我们的教育只有在一种完全去势的、庸俗的古代研究中才觉得有教益”(WKG,IV—1,195)。尼采甚至说:“我们对古典时代的态度实际上是现代文化之所以缺乏生产力的根本原因。”(同上,129)

到底发生了什么?为什么改变意见?可以想象以下几个原因:关于德国文科中学课程设置中的古典内容,关于一般古典语文学的教育目标,一种批判意识正在猛烈觉醒。诸如“语文学家是上层阶级的教师(歌德-席勒)”(MusA,VII,153)之类的说法,可以证明这一点。尼采甚至对社会因素也投去一瞥!此外,还有叔本华和瓦格纳的内在冲突(这同样是《不合时宜的沉思》处理的主要题材)。与叔本华和瓦格纳相比,歌德身上具有某种柔和的、文雅的、让人愉快的性质(参 MusA,VII,260),而无论叔本华还是瓦格纳,都谈不上有这种性质。

但我以为,或许还有另外一种因素发挥了作用。1872 年 5

月6日,布克哈特第一次开始讲授"希腊文化史"。尼采出席了该讲座,出席的次数和时间不得而知,但他的助手(protégés)鲍姆加滕(Adolf Baumgartner)和凯尔特伯恩(Louis Kelterborn)每人给他提供了一份笔记抄本。这两份抄本我都见过;它们记得都很仔细。在这些年里,尼采仍然与布克哈特经常保持联系,所以完全可以假定,关于这一具体题目,他们之间有过大量的谈话。否则,尼采就不可能早在1872年5月1日(在布克哈特的讲座开始之前)致友人格斯道夫(Carl von Gersdorff)的信中这样写到:"布克哈特的夏季讲座将独一无二:你将因为没有听课而损失很多。"(W,III,1066)这些辉煌的讲座在布克哈特去世之后出版过,已经去今久远矣。但其中投射出了希腊人的形象及其全部细节,历历可见;而当时流行的却是关于希腊的日尔曼梦想,虚幻缥缈,这两种形象形成了强烈的对比。有些东西必须做出更正。我个人以为,在那个时代之前,从伯克(August Böckh)的《雅典人的公共经济》中就已经可以发现这一点了。

此前不久,布克哈特已经促使尼采转向过[152]一次,那次转向事关如何评价1870—1871年对法战争的胜利,如何评价胜利的文化后果。尼采这一时期的信件和笔记,提供了一些无可争议的证据,证明了这一心态的转变。在这件事上,同样是两个人中的年长者打开了年轻者的视野。那么,在上面所描述的事件中,为什么就不会如此呢?无论如何可以肯定,争论的水平很高。

甚至在一篇关于"一种德国文化的可能性"的文章的简略草稿(1873)中,这一风格问题也被一再提出:"歌德和席勒发展一种德国风格的巨大劳碌"(MusA,VII,228);在另外一个地方:"我们的伟大的作家们试图获得一种传统的努力"(同上,231)。

全部德国古典主义难道不都在进行这样艰苦的努力(这种

努力显然源于一种不同寻常的观念，即认为仅仅通过适当的实际操作就可以创造出风格）吗？不无贬义的“劳动”（labor）一词赫然出现在第一句话中。是什么虚空导致需要一个“传统”，需要特定界限的一种传统，甚或干脆需要不管什么传统？我们必须假设，他们感觉到他们自己处于一种压抑性的不确定和不安全的状态中，在这种状态中，他们的自由乃是一种威胁。他们感到恐惧，正如歌德——按照尼采的观点——曾经“恐惧”克莱斯特（Heinrich von Kleist）一样（同上）。其实，这种焦虑感本身并不十分让人惊奇；他们已经有意地从整个欧洲传统中脱身出来；在这方面，天真而伟大的维兰德（Wieland）尽管极为卖弄风情，却是一个重要的例外；他们还反对现实的世界，反对带有其细节的世界，因为这些细节全部不能典型化。那么，他们还有什么地方可以藏身呢？也许有一个文学修道院，四周环绕着高高的工事，不再有新鲜的风吹进来。只有“有文化的”才允许入内，而甚至这些“有文化的”也很快变成了“文化菲利士人”。他们自成一体，缺少直接性，也缺少与令人不快但活生生的外部环境的永久接触，补偿这种缺乏的是一种信念，即相信他们构成了一个精英社会。他们已经完全抛开了对自然科学的悠久考虑，实际上也置所有批判性的学问于不顾。我们只需想一下，尼采后来曾为了弥补在这一领域内失去的时间，做出了很大努力——鉴于他的人文出身，这简直是没有希望的追求。在《人性的、太人性的》的第一部分，我们看到了这样的评论，颇具典型：歌德把自然看作“纯化现代灵魂的最好手段”（MusA，VIII，115）。这是从古典主义修道院的院墙范围之内所看到的自然。

传统问题，即为古典主义者歌德在欧洲文化的整个历史中确定一个正确地位的问题，在这些年里，一再萦绕在尼采的思想中。《不合时宜的沉思》第四卷名为《瓦格纳在拜洛伊特》，在其

中,可以看到,尼采清楚地表达了有关[153]核心观念:尼采把歌德说成"意大利诗人-语文学家队列中最后一个伟大的附和者"之一(MusA,VII,325)。因此,比如说,歌德的《塔索》就在文艺复兴的模式中渊源有自。我们知道文艺复兴模式及标准的清单。它发源于亚历山大里亚的语文学家和文学史家,建立在正统解释的天才概念上,至今仍然徘徊在德国人文文科中学。尼采这样概括语文学家-诗人:"没有新的主题或人物,只有那些在长期不断的复活和变形中为我们所熟悉的主题和人物。"他接着说:"这就是后来歌德心目中的艺术。"与此相对照,有下述简单明了的句子:"古典作家……因其可以被用作模特和被模仿的能力而成为古典的……,但是,伟大的作家不能被模仿。古典作家的语言和词汇是死的;软体动物死在其贝壳中。"但是,在这种断言之后,我们是否还能相信尼采的结语"但在歌德身上它仍然活着"? 更可信的陈述是:"席勒和洪堡作品中的理想:一种虚假的古代……太光滑、太柔和……太文雅的方式……但没有生命,没有真正的血。"(MusA,IX,448 以下)

在 1879 年,尼采用在歌德身上的词汇诸如此类:节制、温和、平原、和谐的生活方式。尼采也谈到"席勒和歌德那生长柔软果实的土地"。可以肯定,尼采毫不迟疑地补充说,作为一个思想家,歌德过分沉迷于幻想(embraced the clouds;MusA,IX,195)。

自《朝霞》(1880—81)以后,尼采的表达方式又一次变得咄咄逼人,他甚至不惜公开与整个德国古典主义争论,与德国教育争论,并一再与古典主义者歌德争论。这一争论——虽然并非没有间断——一直持续到尼采创造活动的最后时期。让我们更多地谈谈这后一时期。

尼采的攻击始于下述陈述:"这些愚蠢的'古典主义者'剥夺

了我们的所有诚实。”谈到德国的教育，尼采说：

> 无骨的普遍性……一种低下且乏味的“美”的趣味，这种趣味却以出身希腊而自豪。它只是一种柔弱、文静、银光闪闪的唯心主义，比任何其他东西都更急于拥有一种伪装辉煌的声音和姿势——既无害又狂妄可笑，对“冰冷”和“枯燥”的现实发自内心的反感使其不能自已。（同上，170 以下）

人们会觉得，尼采此时很好把握了主要问题：面对这种“德国式愚蠢”，尼采[154]经常失去耐心，变得愤怒。在《偶像的黄昏》(1888)中，尼采简单地下结论说：“歌德不理解希腊人。”(MusA，XVII，157)在大部分 80 年代遗稿(后被编为所谓的《权力意志》)中，人们不时可以发现这样的说法：例如，尼采说，甚至像歌德和温克尔曼这样的古代之友的高尚热情，也仍然不免带有某种“不合适和几乎放肆”。尼采确信，关于温克尔曼和歌德描述的希腊形象，人们将会在某一天发现，那全部是闹剧(MusA，XIX，233)；的确，“只是到了现在，我们才最终学会嘲笑”他们(同上，245)。因此，事情似乎很清楚：尼采的思考在整体上极为严厉，这点几乎不容忽略。

我前面谈到过中间时期(interludes)。首先，可以肯定，风格问题并没有消失不见；相反，它仍然保持着其搅扰力。其次，风格问题变得狭隘了，集中于歌德其人；歌德，他以一种巧妙而圆熟的方式“确立和伪装”他自己的文化。但是，在这样做时，歌德缺少信心和决心，于是问题随之而来，“他后来将出现在什么样的光线下？”(MusA，XVI，355)我们可以引尼采“致歌德”一诗中的一句话作结：“不朽者不过是你的象征。”在风格问题上，尼

采也几次把歌德与贝多芬作对比。早在《朝霞》和《快乐的科学》时期,就可以看到关于这一对峙的笔记。在这些著作中,尼采把贝多芬描述成“不驯服的有死者(人)”;尼采欢迎歌德“对音乐的警惕姿态”,甚至还为迄今尚未创造出一种与歌德“同等地位的音乐”而感到遗憾。如果我们一方面回想蔡尔特(Karl Friedrich Zelter),另一方面回想正在升起的大师加斯特(Peter Cast),就会发现,尼采这个思想令人震惊。这是关于潜能的一个灾难性的误判,尽管尼采确实了解一位天才音乐家瓦格纳,他自己确实也一度创作过一些值得注意的音乐——而且完全不是“古典主义”风格的音乐!

在我看来,尼采潜在地及其需要门徒,而风格问题的长期持续之痛正是以一种极其根本的方式与这种需要联系在一起。尽管尼采嚷嚷着为自己的孤独而自豪,但他很希望能吸引精神同道的追随者,这种希望从来就没有熄灭过。这一希望必然要求节制,而这种节制反过来又导致不时做出错误的结论——例如,在试图获得莎乐美之爱而不成之后,在他与保罗·雷的友谊瓦解之后。这两人获得了“门徒”的位置,但这“门徒”却让人极其失望,[155]因而遭人痛恨。扎拉图斯特拉若不是对一帮子想象中的门徒宣讲,又是在向谁宣讲呢?曾经发出的音符并没有销声匿迹;门徒们后来终究来了,他们又如何看待这“门徒”的角色!扎拉图斯特拉前行着,背负着年轻一代的背包,欢乐地走在通往死亡的道路上。在《瞧这个人》中,尼采非常正确地说:“某个歌德……在这巨大的激情中和高度上将一刻也不能呼吸。”我们要说的仅仅是,这位歌德根本就不会希望这样做;对风格的这种感情与歌德格格不入。

其次,与这些解释相平行,歌德的名字一次又一次这样一个名单上:在这个名单上,现代历史上其他伟大名字、德国精神史上的其他伟大名字和歌德的名字交替出现着。拿破仑、贝多芬、

叔本华、瓦格纳来而复去，现而复没，交替换位。尼采给歌德强加了一种形象而呈现，剥夺了其所有具体的特性。在这些著作中，我们好像看到了一个棋盘，上述人名和其他伟大的名字，被尼采按照当时碰巧流行的规则安排着，移动着。它们是一场幽灵战争中挥动的喇叭。但这真的不是什么非常新的东西；我们在《悲剧的诞生》中已经遇到过类似的事情。在此，我提醒读者注意埃斯库罗斯和瓦格纳、苏格拉底和欧里庇德斯的并列。但是，例如，事实上，欧里庇德斯是通过塞涅卡(Lucius Seneca)而永久性地影响了整个欧洲戏剧传统，而尼采对此却不置一词。①

① Lucius Annaeus Seneca，约公元前 4—公元 65，古罗马政治活动家、悲剧作家。生于西班牙的科尔杜巴(今科尔多瓦)，他的父亲是著名的修辞术师老塞涅卡。他学习过修辞术和哲学，接触过当时流行的各种“主义”，其中，对他影响最大的当属斯多亚派哲学。他由律师开始从政，41 年被流放到科西嘉岛。后来由于罗马皇帝克劳狄乌斯的后妻阿格里平娜的活动，49 年被召回罗马，充任她的儿子尼禄的教师，并出任大法官，从此开始了他一生中最显赫的时期。54 年，克劳狄乌斯被毒死，塞涅卡可能参与谋划。尼禄继位后，塞涅卡同皇帝侍卫官布鲁斯共同辅佐朝政，掌握国家大权。高官厚禄使他成为帝国最大的富翁之一，引起不少人的议论。后来，尼禄日渐昏暴，塞涅卡眼见自己的权力日益缩小，便于 62 年离开朝廷，在罗马郊外的庄园里读书写作(无道则隐)。65 年，以皮索为首的贵族共和派反对尼禄的密谋败露，塞涅卡受到牵连，自杀而死。塞涅卡的著作包括自然科学、哲学、文学等方面。他的主要哲学著作是《道德书简：致卢齐利乌斯》(书信 124 封)、《论天命》、《论忿怒》、《论幸福》、《论仁慈：致尼禄》等，其中多数可能写于 1 世纪 50 年代之后。塞涅卡是罗马斯多亚派哲学的重要代表，他的哲学思想对中世纪基督教哲学有较大影响。塞涅卡的文学著作有《变瓜记》和 9 部悲剧。《变瓜记》是一篇讽刺散文，嘲笑克劳狄乌斯生前作恶多端，死后不但没有成神，反而受到神的审判，变成一个大南瓜。塞涅卡的 9 部悲剧按抄本次序排列如下：《疯狂的赫拉克勒斯》、《特洛伊妇女》、《腓尼基少女》、《美狄亚》、《菲德拉》、《奥狄浦斯》、《阿伽门农》、《提埃斯忒斯》、《奥塔山上的赫拉克勒斯》。它们可能都是在克劳狄乌斯死后所写，主要不是为了在舞台上演出，而是供少数人阅读或朗诵。这些悲剧取材于希腊神话，以希腊古典悲剧为蓝本，影射罗马的现实生活，反映当时贵族反对派的心理。塞涅卡并不否定君主制度，只是希望出现一位仁慈的君主，能使贵族元老们在政治上得到一定的自由。他的悲剧情节比较简单，语言夸张，还有不少流血场面和关于鬼魂、巫术的描写。塞涅卡的悲剧对欧洲文艺复兴时期和古典主义时期的悲剧创作产生过不小的影响。——译注

相反，无论是关于过去，还是关于现在，尼采都迷恋着起源，因此一直停留在伟大传统之外。遑论苏格拉底！

最后，我愿再说一次，我没有谈论完整的歌德，甚至也没有谈论完整的诗人歌德——我也没有讨论完整的尼采。我尽我所能地坚持上面所陈述的问题，这些精确的问题要求一种相对有限制的视野。我们必须只看到单独的一面。

不情愿的门徒:尼采与席勒

瑞德尔(Helmut Rehder)

[156]就在几十年前,托马斯·曼巧妙地完成了从相对轻松的讽刺作品《绿蒂在魏玛》(1939)向强悲剧《浮士德博士》(1947)的转变,当此之时,一些深深扎根于古典传统的年轻德国批评家,不禁开始讨论托马斯·曼艺术适应能力的弹性:“他实际上像席勒,但他也许更愿意像歌德。”无疑,文学模仿不仅仅是艺术意志和技巧问题;它往往产生于某些未经探讨的迷恋或传统。对托马斯·曼来说,正如对他那个时代的其他许多作家来说,席勒的论文代表着一种不可或缺的自我定向工具——人们必须阅读他的著作,才能正式加入文学和批评的共同体。但是,在此之外,在纯粹的知识和学术术语的表面下,有一种思想结构的相似性,即一种诗学理论和实践的相似性,这种相似性表明,托马斯·曼和席勒有一种惊人的平行关系。若不是先写了《一个非政治人物的观察》(*Betrachtungen eines Unpolitischen*),托马斯·曼几乎不可能写出《魔山》。同样,若没有《美育书简》,席勒也不可能写出伟大诗歌和后期成熟的戏剧。《观察》和《书简》之间,在目的上,甚至在方法上,有一种惊人的相似性:怀着一种罕有其匹——如果说还有其匹的话——的献身精神,这两篇作品

都深入探讨了作家的文化良心和责任问题，并提出了具有广泛效力的回答，在深度反思中表现出了改革家的信念，其中，一个反映出一位作家——托马斯·曼——在历史和政治处境中个人决定与命运的独特性，另外一个则反映出席勒面对理性的无时间性(the timelessness of reason)所采取的立场。这两部作品把创造精神(Geist)的位置确定在两个极端(如艺术的美学方面和政治方面)之间，从而都证明自己是德国文学中最苛求的、最令人疲惫的、最耗人心智的文学批评著作——为了真正理解其作者的艺术，这是硬性的前提条件。

托马斯·曼与席勒的根本联系，及其隐含的全部一致和分歧，在他对另一个人的态度和感情中，得到了进一步支持(虽然这些多少有些间接)，他自称，这个人另他终生感激和着迷，这个人就是：尼采。在其整个[157]文学生涯中，托马斯·曼总是慨然承认、修改、扩展并重新解释尼采哲学。在青年时期，托马斯·曼实际上就已经宣称，这些解释具有独一无二的特殊地位；他的最后一部主要作品竟变成了一种不祥的"偶像的黄昏"，德国的衰落和灭亡与尼采的衰落和灭亡阴郁地交织在一起。毫无疑问，托马斯·曼意识到，尼采尽管不断宣称信仰歌德，却同样展示出一种根本情感和心灵结构，这种情感和结构将他与席勒的信念和教训联系了起来。

说到尼采本人，这位根深蒂固的怀疑者和咆哮的孤独者，他向之致以真正敬意的，只有寥寥几人而已：例如，荷尔德林和斯宾诺莎，或歌德和苏格拉底。这些人彼此之间有着巨大的差别，对人类文明有着极为不同的影响。他们的共同之处在于：他们有一种面对幻想的免疫力；他们有一种坚定而彻底的信念和意志而朝向真理，这种信念和意志使他们处于与现实的直接接触之中；他们有一种简单而基本的"智慧"，并理解这种智慧的形式

和功能；他们有一种对存在的绝对肯定(Ja-Sagen)。值得注意的是，席勒并不在这些人之列，其理由甚为明显。席勒的个性是说教性的，他是一个讲道者、解释者和独白者，他更愿意发展一套指导人生的学说，而非关于人生本身的新象征形式。尼采对席勒的评价，从一个极端到另一个极端，包括极为不同的形象，从蔑视到尊敬；所有这些形象都与这位有着空虚而锐利目光(hollow, penetrating look)的哲人形象具有某种相似性。其中之一即"来自塞京根的道德喇叭"(Moraltrompeter von Säckingen)，这个形象如此怪异和笨拙，需要超出其幽默意图正当容许的范围，做出更多努力加以解释。另一个称呼即"我们的席勒"，这个形象其实反映了尼采(这位急切而勤勉的普福塔学校学生)的自豪之感，庆幸对天才的记忆仍然萦绕在大厅之空旷中，若非如此，听上去就真有点菲利士人味道了。歌德有句令人难忘的箴言，此语正是这个箴言的回声：歌德曾为席勒的《钟》作过一首结尾诗，其中说"因为他是我们的"，这必定为普福塔学校在科伯施泰因(Koberstein)教授大力指导下的席勒作品研究定下了调子。必定是在"普福塔"，对尼采来说，18世纪的古典主义者席勒才不再仅仅是一个"教养"目标，而变成了一个挑战、一个威胁、一种强力，成了尼采生活中的一种可欲性——他本人精神处境的一面神秘镜子。

尼采必定在一个较早时刻就已经意识到，歌德这首诗提供了一种根本相关性的象征：它在物质与理想、尘世与宇宙之间的狭隘分际基础上描述了席勒，这种狭隘分际构成了德国思想自宗教改革运动以来的特征。席勒的形象包含一种潜在的悖论，它既有动态的方面，又有静态的方面，意味着不安和躁动的停止，巨大紧张和冲突的解决；但是，它同样也激发年轻人的弥赛亚抱负，召唤他们征服"这迟钝世界的阻力"(Widerstand der

stumpfen Welt)——这是一个几乎不可能的挑战，如果严肃对待这一挑战，可能导致一种错误的结合，即唯心主义与冥顽鲁钝的结合，或导致一头怪物，即由渴望和轻视构成的怪物。后来，[158]更加辩才无碍的尼采则将这一象征发展成一种几乎是末世论的景象：

> Wer wiel einst zu verkünden hat,
> 谁将声震世界，
> schweigt viel in sich hinein.
> 必长久深自缄默。
> Wer einst den Blitz zu zünden hat,
> 谁将点燃闪电，
> muß lange Wolke sein.
> 必长久如云漂泊。(K，77，505)

在未来意象的背后，狄俄尼索斯的形象隐约可见，这个形象与其母亲塞米勒的命运(被宙斯的闪电烧毁)紧密联系在一起。在尼采的作品中，闪电与狄俄尼索斯之间的联系越来越多地出现。在神话方面训练有素的青年尼采曾经怀疑，席勒写作他唯一有关希腊神话的戏剧即关于塞米勒戏剧的提纲时，显明了一种隐含的与狄俄尼索斯的亲缘关系，虽然人们通常把席勒与相反的风格原则(即阿波罗)联系在一起，这有什么奇怪吗？

尼采最初将什么诗歌表达媒介与席勒的诗歌气质联系在一起？这并不清楚。在尼采早期的作品中，不存在对戏剧家席勒的常见赞美；1859年，在普福塔，在纪念席勒诞辰100周年的广泛活动中，尼采写过一篇关于席勒戏剧的命题报告，此后，尼采再也没有对席勒戏剧或戏剧人物发表意见(这与他反复评论莎

士比亚不同）。也许，席勒的诗歌和戏剧都使他感到困惑。对于席勒的批评文章，包括那些最终证明对尼采自己的美学理论具有相当重要性的批评文章，尼采偶有刻薄的评论。至于席勒的抒情诗，尼采也不置一词：这令人惊奇，也许表明尼采对席勒没有耐心、不公正和冷漠。因为正是在抒情的层面上，席勒的颂歌对于尼采的道德判断和审美判断发展才享有巨大的重要性。这并不是说，尼采通过阅读席勒的颂歌而获得了任何具体洞见；完全相反。但是，这些颂歌似乎表明，诗人和哲人的抒情气质有结构上的亲缘关系。在贝多芬音乐旋律的伴奏下，作为一首合唱曲，席勒的"欢乐颂"成为狄俄尼索斯体验的一个主要范例，指向了尼琉西斯秘仪（Eleusinian Mysteries）的背景：

> Ihr stürzt nieder, Millionen?
> 众人，你们可在他面前沉没？
> Ahnest du den Schöpfer, Welt?
> 世界，你可认出你的创造者？（An die Freude[欢乐颂]）

这首诗歌通常被看作所谓巴洛克传统的一个后来分支——因而不无做作——的诗歌，[159]而尼采却把它重新解释为狄俄尼索斯迷狂的一个标志，《悲剧的诞生》的读者看到尼采的这种做法，可能会惊奇不已。尼采将音乐看作结合的、联合的和合并材料的媒介，因此，他毫不犹豫地宣称，席勒关于"音乐情绪（Stimmung）先于诗歌表达"的著名说法是狄俄尼索斯式的。在这一点上，尼采是否连贯一致，其实并不重要。重要的是，尼采不是把两个风格原则或心理冲动——阿波罗和狄俄尼索斯——看作相互对立和相互冲突的，而是看作互相联系和互相补充的，

就好像白天和黑夜。二者的相互和谐和融合产生了古代悲剧；而分别地追求它们则导致悲剧的衰落，其中尤其由于阿波罗气质的反思性理性，由于知性(intellect)的手段——知性总是倾向于分离、疏远和毁灭，古代悲剧衰落了。

历史地观之，尼采假设阿波罗和狄俄尼索斯冲动之间的心理交互作用，其实，通过互相补充的概念解决"实在"(reality)问题已有漫长的传统，尼采的这个做法不过是这一传统的又一阶段而已。"古今之争"(querelles des anciens et des modernes)已经证明了历史判断的相对性，自此以来，被超越的标准和过时的模式问题就困扰着文学批评。浪漫主义的产生或古典主义的发生不能归因于这些批评意见之争。这些概念及其所代表的事物，与人类的记忆和意识一样，历史悠久。在一定意义上，它们的产生源于人类心灵的一种倾向：在神面前区分自然、艺术、历史、司法中"个体性的"(individual)东西、不可取代的和独特的东西，并概括其特征。尼采的互补概念不过是给一个世代相传的问题提供了一个前所未有的、出人意料和令人印象深刻的变形；这个问题，在18世纪维兰德或F·施莱格尔解决过，在20世纪则斯宾格勒和沃林格(Worringer)解决过。他们的"解决"并非真的解决了问题；他们经常只不过为现存的传统观点引入了新的重要视角而已。在阿波罗和狄俄尼索斯的背后，曾被广泛讨论的古典与现代的两极对立——或者稍加必要限定(mutatis mutands)，即古代和基督教的两极对立——仍然方兴未艾。难以确定这些概念的精神起源。康德对美和崇高的分析似乎对尼采没有多大帮助，因为康德不是将这两个概念相提并论，等量齐观，而是将它们划归不同的意识层次。也许是从席勒关于素朴诗和感伤诗的著名论文中，尼采得到了自己的观念；尼采清楚地看到了这些概念在文学批评中的某些界限：虽然"感伤"一词

可以广泛地应用,但"素朴"一词的意义和用法却要严格限定。卢梭及其自然崇拜认为,"素朴"一词表示在处于时间和文化开端之时,人的简单和初始状态;而尼采认为,"素朴"一词根本没有这种含义。"素朴"每次出现在艺术中(例如出现在荷马作品中),它体现的都是阿波罗式的完美。的确,[160]"素朴"作为一种风格标准经常是无效的,因为它看上去就像一个感伤的隐藏变体。虽然很难确定席勒论文与尼采论文的直接对应关系,但却可以认为,在平行处理 18 世纪的理性主义和非理性主义,或平行处理莱辛和哈曼方面,二者非常接近。

当我们将这些区分应用于诗歌,或更具体地应用于席勒哲学诗歌中的抒情诗和尼采的"狄俄尼索斯颂歌",我们就会开始看到,他们的智性生理学(intellectual physiognomies)有一种重要的相似性。我们也许有理由怀疑,两位作者都是通过对"鲁钝世界的阻力"的某种补偿而找到了创造其作品的道路。席勒也许是一名受挫的外交家;而尼采则是一位失败的艺术家。席勒的抒情诗就像人类共同体的一个蓝图;在表述上,在意象上,它们展示了一种根本抽象的结构。可以分别将它们描述为思想性的、教训性的或证明性的,目的是劝说甚至归化(convert)。一般来说,席勒的抒情诗可以称之为"思想诗"(Denk-Gedichte):它们的主要进路是智性的进路。而且,它们的理智诉求带来了修辞的、情绪的和情感的紧张,这种紧张超越了个人的经验,在一个时而呈现为艺术,时而呈现为文化,时而呈现为宗教的巨大的观念系统中,这种紧张得到了发泄。这些诗歌的起源不能回溯到这些领域中的任何一个领域;它们存在于所有这些领域之中,每一个领域都是一场不可调和的战斗:生活和心灵,Leben 和 Geist,这是一场永无完结的战斗,除非接受悲剧并承认英雄行为:无论在席勒的世界中,还是在尼采的世界中,一个非英雄

的、中产阶级的社会试图找到一条走出形而上学困境——只有以无时间性的知识为代价，才能接受人生（Life）和变化（Change）——的道路：

Nur der Irrtum ist das Leben,
只有错误才是生命，
und das Wissen ist der Tod.
知识意味着死亡。（"Kassandra"[卡珊德拉]）

在一种类似的景观中，席勒为原初状态及其未分化的存在和谐作过一首挽歌，其中发展了一些丰富的意象，而那些弥漫在其"希腊诸神"主题中的"生命"和"死亡"概念则为这些意象提供了推动力。

Was unsterblich im Gesang soll leben,
在歌中长生不死的，
Muß im Leben untergehn.
必须在生活中灭亡。（"Die Götter Griechenlands"[希腊诸神]）

席勒的观点因此预示了狄俄尼索斯式的概念（作为生命）和阿波罗式的概念（作为死亡），不过对尼采来说，二者不再共同具有席勒最后一节诗中的超越观点。

以"精神"、反思、理性化[161]和死亡为代价，赞颂生命，类似的一个赞颂见于尼采的《扎拉图斯特拉》及有关的诗歌和片段：

生命变得艰难低首，律法高耸巍峨；
若你总是要理解事物的根基，你就会灭亡
(Man geht zugrunde, wenn man immer zu den Gründen geht)；
神圣是忘却的艺术。

“欢乐”(Heiterkeit)、“宁静”(serenity)这些阿波罗式意象完善了席勒的“无变化的理想”概念，而这些意象又重新出现在尼采关于“不可逃避的死亡之门”的幻想中：“人确知他自己的死亡；为什么他不该宁静？”这看起来意味深长。

在这样一种背景上，尼采的“狄俄尼索斯颂歌”所发挥的作用，正如席勒的哲学抒情诗所发挥的作用。席勒去后一个世纪，这些颂歌似乎开始表达孤零零的个人自我的痛苦。尼采以第一人称写下这些颂歌，似乎在表达尼采发现永恒复返观念的个人经验；而诗人的自我，则被还原为一个傻瓜的功能——“只是一个傻瓜！只是一个诗人！”——诗人的自我扮演了智性的角色，即认识它自己并折磨它自己，并在这个角色中揭掉面具：“自我的认识者！自我的刽子手！”这是一幅心理的自画像，在它背后，浮现出一个现代人的心灵，这个现代人被他自己的意识折磨着，渴望将其自身完全沉浸在生命的生动欢乐之中。席勒的哲学抒情诗固然是“思想诗”，但尼采的诗也差不到哪里去，也说得上是“思想诗”；和席勒的诗一样，它们面对的是人在艺术、文化和宗教领域中的最终可能性。虽然这些诗表现出强烈的反基督教倾向，但像席勒的“希腊诸神”一样，也许应该怀疑这些诗源于一种崇高的基督教气质，或者是“移植基督教”(versetztes Christentum)——尼采自己也许会这样称呼这些诗。

但即便是这样一种可能的想法，尼采也会首先最激烈地加

以否认。他的讽刺将大有用武之地。可一旦涉及席勒,尼采在这方面则更宽容,或者说更无所谓。虽然席勒的一半以上戏剧和大量诗歌处理的都是宗教性主题,但尼采几乎不反对席勒热心于宗教问题。显然,席勒的美学移情(empathy)是在宗教或教士问题上取得真实性,并充分指导了他的斯瓦本清教主义。但对尼采来说,所有这些几乎都无关紧要,虽然他正是基于同样的原因而坚决反对瓦格纳。另一方面,作为一名古典学人,尼采没有理由羞于承认席勒对古典理想的贡献:席勒醉心于关于世界的荷马式意象和特洛伊式意象;他对第一个人类共同体怀有崇高的思想;他穿过人类进化过程而走向朝圣之路;他相信人类价值——“荷马的阳光”(die Sonne Homers)——在整个人类历史中始终持续存在。有人觉得,席勒欣然接受了温克尔曼笔下那个理想化和简单化的古代概念,因而不对尼采的胃口。尼采甚至因为歌德与席勒的联系而谴责歌德的“古典主义”,这种观点有其[162]补偿:席勒从古人身上看出了人类的同情,并表达了这种同情,例如他为伟大之消逝、为阿喀琉斯之死亡所作的悲歌:

Siehe, daweinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,

看啊,男神们在哭泣,所有的女神也在哭泣,

Daß das Schöne wergeht, daß das Volkommene stirbt.

美不见了,完美死了。

Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich,

哪怕成为被爱者口中的一首挽歌也美妙,

denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hin-
ab.

因为常人们无声地奔赴黄泉。（“Nänie”[娜妮]）

也许正是在这样一种景观下，尼采发现，他自己的“常人”（das Gemeine）观得到呼应，他对于未来人之完美的信念——实际上是超人之可能性的信念——得到证实和强化。尼采未反驳席勒就人的美育而给出的复杂理论。尼采赞同席勒所坚持的许多观点：尼采赞同席勒对古代悲剧中的歌队所作的解释——作为一种带有其自然和原始庄严的保护性围墙；尼采无条件维护席勒的立场——反对粗俗的自然主义；尼采无保留地支持席勒的绝对唯心主义，虽然这与他自己的观点相去甚远。尼采写道：

仅仅实践善还不够，你必须意愿善……且你必须在自身中接纳神性（godhead）。[他在这里几乎逐字引用席勒！]你不能只是意愿美；你必须能够实践它，天真地、盲目地、没有心理窥测地实践它。

这些话简单而真诚，并且证明，尼采有能力把他自己投射到席勒思想的复杂脉络之中。

在其他一些地方，也可以看到尼采与席勒观点的明显联系。在尼采表达其时间观念的某些时刻就是如此。在难以忍受的患病和痛苦时期，对于时间，尼采表达了一些病态的个人观点，这些观点有时听起来简直就像剧烈的尖叫：

Aus deinem Munde,

从你的嘴里，

du speichelflüssige Hexe Zeit,
你这个时间女巫流着口水，
tropft langsam Stunde auf Stunde.
慢慢地滴下一个又一个小时。
Umsonst, daß all mein Ekel schreit:
无论我怎样恶心地大叫：
"Fluch, Fluch dem Schlunde
"见鬼，见鬼去吧，大嘴，
der Ewigkeit! "
那永恒之嘴!"全没用。("Rimus remedum"; W, II,269)

在其人性苦难中，席勒必定也发泄他自己的感受，其方式同样令人信服，虽然没有那么生动。[163]在此，我们关心的是这两位作家体验时间视角的方式，康德将这种时间观描述为"内感官"，是意识借以超越本能限制和当下的媒介。对这两位作者来说，时间背景都是在等待的主题中而显明：在尼采笔下，扎拉图斯特拉经常在等待——等待他的朋友，等待正午或深沉午夜，等待完成他的命运即认识到永恒复返。对尼采来说，等待只是孤独的另一面，是空虚空间的另一面，是人类灵魂的一种基本生存形式，这灵魂自由漂泊着，完全失去了任何交往。——"有耳朵在听吗？"……同样，在席勒的作品中，等待和孤独成为一件急不容缓之事。《堂·卡洛斯》(*Don Carlos*)、《华伦斯坦》(*Wallenstein*)、《玛丽亚·斯图亚特》(*Maria Stuart*)、《奥尔良的少女》(*Die Jungfrau von Orleans*)、《麦西拿的新娘》(*Die Braut von Messina*)——所有这些戏剧，若没有等待的主题，若没有对决定性时刻的决定性行动的等待，若没有对于命运之实现的等待，都

简直不可想象。《等待》(*Erwartung*)一诗更加强化了这一主题,自此之后,从韦伯到瓦格纳,对于浪漫主义歌剧创作——以及尼采自己的"阿里阿德涅"——来说,"等待"成了一个抒情的、戏剧的必须前提。

个人意识中的时间成分导致了另一个考虑,在尼采和席勒的最终评价中,这另一考虑极为重要:这两位作家共同批评他们的时代,一致宣布他们的时代是一个没落的时代。作为他们各自世纪的后来者,两人都表达出道德家和改革家的激情。席勒沉浸在自由理想中,将自由理想放在一个极高的位置,超过其在法国大革命中实现的地位;席勒选择了艺术家和"美育"之路,将其作为通往人类解放和精神独立的唯一道路。另一方面,尼采对人性抱有疑虑,将未来的可能性寄托在人的自然制度上,寄托在巨大的口号上,诸如权力意志、价值重估、永恒复返或消灭道德意识形态;席勒把一些重要性质赋予了他的"艺术家"——当然只是选择性的:"艺术家"作为时代之子,应该超出自己的时代之上,从无时代的理想中接受他自己的使命。奇怪,在追求这一理想的过程中,席勒似乎预示了尼采的意象:

> 然而,绝不是所有热衷于理想的人都得天独厚,或者能平稳地创造,或者能长久地忍耐,把这理想铭刻于无声的金石,或者灌注于冷静的文章,然后交到忠实的时光的手上。这种神圣的创作冲动,未免太急于求成,不愿遵循这条宁静的途径,而往往立刻投身于当前的现实和实践的生活中,着手改造道德世界的未成形的材料。这一代人的不幸深深地诉诸有心人,他们的屈辱更深地动人心弦,他们的热情如火如荼,在他们的精力充沛的灵魂里有一股灼热的希望,焦急地要求行动。

> 然而，他们有没有反躬自问，道德世界的紊乱状态是否激怒了他们的理性，抑或毋宁是刺伤了他们的自尊心？如果他们还没明白这点，他们在自己极力追求某一迅速见效的目的之热情中将有所认识。纯粹的道德动机总是[164]以绝对境界为目的。对于它，时间是不存在的，一旦认识到未来必然从现在发展而来，未来即在目前。①

一个世纪之后，尼采思考一个根本不同的文化情境。他不再像席勒那样，面对着唯物主义和唯心主义之间的一种选择。资本、工业和技术早已取代了席勒在"钟"一诗中所描述的抒情诗般的生存。卢梭，曾经是席勒的灵感来源，如今则已经被放弃——尼采对此并不遗憾——，黑格尔、马克思和瓦格纳之徒则占据了18世纪中期的革命地位。尼采不再承认某种道德律令的绝对性，同样也不理解或欣赏理性的整全、或一个体系的整体性、或国家的整体性。在这些概念或偶像——尼采谓之Götzenbilder——的位置上，尼采试图确立诸价值的一种相对性，或者更准确地说，确立情感内容的一种相对性：无数的个体（群众）正是试图通过许多形式、形象和状态去表达这些情感内容。我们可以看到，尼采的心理学个人主义如何从席勒的"感伤"（sentimentalisch）概念及其各种性格差异中进化而来，而文学史家和文学批评史家若看到这点，将会感到不快。在其诗歌和戏剧中，席勒经常将"共同精神"（Gemeingeist）置于个别性的

---

① Friedlich Schiller，《论人的审美教养》（*On the Aesthetic Education of Man*，M. Wilkinson 和 L. A. Willoughby 编译，Oford：Clarendon Press，1976），书简九，页59。[译注]中译文采缪灵珠译文，见《缪灵珠美学译文集》，第二卷，页156—57，略有改动。

表达之上。席勒展示着激情、紧张冲突和戏剧性转折，沉缅其中，席勒是一个唤起心理休克(Erschütterung)的大师。席勒的作品充满了数不清的情感处境，这些情感处境说明了以便说明他的意图：den tiefen Grund der Menschheit aufzuregen [搅动人类的最深基础]。这种心态经常伴随他这些严肃的兴趣：人类文化的理由、国家的开端、人类的共同福祉(commonwealth)——他和他那个世纪的其他伟大思想家们分享着这个难题。而对尼采来说，这个难题已不再尖锐严峻。在尼采看来，这个难题在很早以前就已经沉入了意识的底层，只在极少时刻才重新浮出表面。这些时刻到来了，当席勒那几乎神话一样无时间性的观念，搅动了他那位桀骜不驯的弟子——尼采——的想象力之时，这些时刻就到来了。

尼采与狄俄尼索斯传统

鲍默(Max L. Baeumer)

[165]我们今天一说到"狄俄尼索斯"(Dionysian),就会想到尼采赋予它的语义情境(semantic context)。① 现代作者关于"狄俄尼索斯"的知识来自尼采于1872年出版的第一本著作:《悲剧的诞生》。在该书的描绘中,"阿波罗"(Apollonian)和"狄俄尼索斯"指发生于梦中和迷狂状态的生理—心理现象,是艺术

① Melvin Maddocks,《新拜疯狂教:思考成一种坏习惯》(The New Cult of Madness: Thinking as a Bad Habit),载 *Time Magazine*, 13, March 1972,页51—52:"新拜疯狂教,狄俄尼索斯之展翼,比尼采所能预见的更为严厉地判决理性,但是,判决诸狄俄尼索斯者(the Dionysiacs)本身的日子正在到来。"Richard Schechner 的著名裸体剧《狄俄尼索斯在1969》(*Dionysus in* 69)是欧里庇德斯《酒神巴库斯女祭司》(*The Bacchae*)的一个解放版,Stefan Brecht 评论了该剧,其结语说:"这部制作的结局代表了在某种类似尼采意义上的一种狄俄尼索斯精神。"Brecht 将该剧的哲学称为"狄俄尼索斯主义",见 *The Drama Review*, 13, No. 5(1965),页156—69。Norman O. Brown,《生命反对死亡:历史的心理分析意义》(*Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*, Middletown. Conn.: Wesleyan University Press, 1959),页175:"但是,给我们留下阿波罗的希腊人,同样也给我们留下了替代者,即尼采的狄俄尼索斯。"

冲动的二元性质，为艺术未来的发展所不可缺少(W,I,21。)。[1]在尼采后期的著作中，在《瞧这个人》(1888)关于其早期著作《悲剧的诞生》的批评中，阿波罗几乎完全失去了作用。在《瞧这个人》中，我们读到：

> 这本书[《悲剧的诞生》]有两个关键发明(innovations;强调字体为尼采本人所加)。第一，对于希腊狄俄尼索斯现象的理解：第一次从心理学上解释这一现象，并将其看作整个希腊艺术的根基。第二，对[166]苏格拉底主义的理解：作为导致瓦解希腊解体的东西，苏格拉底第一次被指认为一个典型的颓废者(décadent)。(W,II,1109 ;)

在这本书的下一节，尼采声称，他自己因而成为"理解狄俄尼索斯奇妙现象的第一人"，并且在他最内在经验的基础上，他"发现它实际上是历史所拥有的唯一寓言和等价物"。在《偶像的黄昏》中，尼采说他本人是"认真对待那名为狄俄尼索斯的奇

---

① 关于尼采著作中的狄俄尼索斯的最新讨论，见 Rose Pfeffer 的《尼采：狄俄尼索斯的弟子》(*Nietzsche: Disciple of Dionysus*, Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, 1972)，主要根据尼采的《悲剧的诞生》及其关于悲剧的概念。作者非批判地对待尼采的狄俄尼索斯概念并将其等同于歌德著作中浮士德(the Faustian)。她没有注意 Martin Vogel 精确的语文学和历史学的研究：《阿波罗者和狄俄尼索斯者：一个绝妙错误的历史》(*Apollinisch und Dionysisch: Geschichte eines genialen Irrtums*, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung, No. 6 [Regensburg: Bosse, 1966])。Vogel 清楚地表明，尼采的狄俄尼索斯以及"阿波罗和狄俄尼索斯"这对对立概念是完全非希腊的。E. R. Dodds 在《希腊人和非理性》(*The Greeks and the Irrational*, Berkley and Los Angeles: The University of California Press, 1951, pp. 68—69) 中也拒绝阿波罗和狄俄尼索斯之对立。

妙现象的第一人"(W,II,1030)。在这部著作中(1032),尼采还把他自己对狄俄尼索斯的定义继续应用到上述对《悲剧的诞生》的自我批评中:

> 肯定生命,哪怕是在它最异样、最艰难的问题上;生命意志在其最高类型的牺牲中,为自身的不可穷竭而欢欣鼓舞——我称这为狄俄尼索斯精神,我把这看作通往悲剧诗人心理学的桥梁。(W,II,1110)

尼采用"我,哲学家狄俄尼索斯的最后一个弟子"这样的评论结束了《偶像的黄昏》,同样,他在《瞧这个人》中也声称:"在我之前,还没有狄俄尼索斯向一种哲学激情的这般转变。"(W,II,1111)

尼采声称自己是"第一个理解"、"发现"并"认真对待"狄俄尼索斯的人,是第一个描述其"心理学"意义并将其"转变"为一种哲学体系的人,这是有意夸大其辞。在尼采之前,温克尔曼、哈曼和赫尔德早已发现、理解并表达了狄俄尼索斯概念。诺瓦利斯和荷尔德林以诗性灵感(poetic inspirition)的形式把狄俄尼索斯与基督教因素结合起来;海涅和哈默林(Robert Hamerling,在尼采那个时代,这位小说家风靡一时)也预示了尼采的著名对立:"狄俄尼索斯反对那被钉十字架者";德国浪漫派在神话研究和古典时代研究领域中早已运用到阿波罗与狄俄尼索斯的对立,且已达几十年之久。克罗伊策(Friedrich Creuzer)和巴霍芬(Johann Jakob Bachofen)也已写下了卷帙浩繁的著作,将希腊、埃及和印度的秘密宗教仪式置于狄俄尼索斯的统帅之下;而大约在尼采之前 60 年,谢林在其《神话哲学》(*Philosophie der Mythologie*)和《天启哲学》(*Philosophie der Offenba-*

rung)中,已经在一种"三重狄俄尼索斯"概念的基础上,描述了古希腊精神的发展,并把狄俄尼索斯与阿波罗相对照,认为前者是艺术家和诗歌天才具有的一种不羁而醉狂的创造力量。因此,人们当然可以说,尼采自我声称的优先性,仅限于他将狄俄尼索斯"转变"为一种"哲学激情"(philosophical pathos)这方面而已,也就是说,尼采只不过首先把狄俄尼索斯转变为一种老生常谈(cliché)而已。但我们不能不承认,在这方面,他干得确实漂亮,他的宣传也极其成功,结果,我们因此竟至于忘掉了狄俄尼索斯概念的漫长而重要的史前史,忘记了狄俄尼索斯在早期德国浪漫派中的显圣(epiphany),凡此种种,我们忘得一干二净。[1]

一

[167]亚里士多德曾将西方悲剧追溯到关于受难的酒神颂歌式神话(the dithyrambic myth of suffering),将喜剧追溯到性崇拜及其在神圣仪式中的传统。[2] 当然,尼采的解释确实不是以亚里士多德的解释为基础,但是在《悲剧的诞生》中,在其关于狄俄尼索斯的表述中,尼采的出发点也确实同亚里士多德的观点相同。此外,到了 18 世纪,亚里士多德——借助于他所谓的

---

① 参 Marx L. Baeumer,《狄俄尼索斯的浪漫主义显现》(Die romantische Epiphanie des Dionysos),载 *Monatshefte*, 57(1965),页 225—36;Joachim Rosteutscher,《狄俄尼索斯的归来:德国自然神话中的非理性主义》(*Die Wiederkunft des Dionyos: Der naturmystische Irrationalismus in Deutschland*, Bern: Francke, 1947)。

② 《论诗术》(De arte poetica,即《诗学》)1449a:"[悲剧]起源于即兴,正如戏剧之起源于即兴,前者来自酒神祭诗,后者来自阳物崇拜颂诗,正如在我们的许多城市的宗教仪式上仍然可以听到的颂诗。"

“酒神颂诗人”(poet of the dithyramb)和“拜阳物颂诗人”(poets of phallic hymns)——表达的这种迷狂之神(god of ecstasy)与诗之间的二元关系,在温克尔曼那里,导致了一种关于美的理想化概念(这种理想化概念引申自阿波罗和巴库斯的形象),在哈曼和赫尔德那里,则导致了最初的狄俄尼索斯式美学和文学批评。

根据前引关于狄俄尼索斯的定义,尼采指责温克尔曼和歌德不理解希腊人,因为他们发现,古希腊有一种特殊因素使他们不能忍受,而正是从这一特殊因素中“发展出了狄俄尼索斯艺术”,这种因素就是:“酒神狂欢”(Orgiasm)和“性秘仪”(the mysteries of sexuality)(W,II,1031)。尼采指责温克尔曼和古典主义者,说他们为了在希腊人中嗅出“美的灵魂”、“静穆的伟大”和“高贵的单纯”而陷入这种“德国蠢话”(niaiserie allemand);而他尼采身上的心理学家却使他免于干这类蠢事(W,II,1029)。“因为只有在狄俄尼索斯秘仪中,在狄俄尼索斯状态心理中,希腊人本能冲动的根本事实——他们的‘生命意志’——才能获得表达。”(W,II,1031)有些尼采的追随者大肆倡导一种建立在迷狂心理基础上的艺术和文学批评,但是,尼采和这些追随者们不能看到这个事实:实际上,温克尔曼提出他的古典座右铭“高贵的单纯和静穆的伟大”,正是为了对抗狄俄尼索斯,即对抗“过于激烈和狂野”的“巨大激情”的“矫情”(parenthysus);[①]并且温克尔曼在《古代艺术史》(*Geschichte der Kunst des Alterthums*)中把阿波罗和狄俄尼索斯同时并立为“理想美”的两种最高类型:

---

① Joseph Eiselein 编,《温克尔曼全集》(*Sämtliche Werke*, Donaueschingen: Im Verlage deutscher Klassiker, 1825),I,33。

> [阿波罗是]理想男性青年的最高概念，集成年的力量与青年最美妙青春的优美形态于一身……。出自去势性格的理想青年之第二种类型……与这一男性青年相结合，见于巴库斯的形象，……见于所有时代中最优美的形象：优美、圆润的肢体，作为[168]女性特征的丰满、翘起的臀部。①

温克尔曼将愤怒的酒神(巴库斯，即狄俄尼索斯)看作一个孩子气的、幻想的、柔弱的腐童，同时也是同性美和异性美的理想形象：

> 巴库斯的形象是一个美男孩的形象，正步入青年时期和青春期之春天的门槛，他身上的情感骚动，有如植物的嫩芽，正破土而出，才露头角，而他由于处于梦和醒之间的过渡阶段，一半还沉浸在一个愉快的梦境里，同时又已经开始回忆这一梦境的形象和理解他自己；他的容貌充满了甜美，但他的面容还不透明，不能一眼看出其快乐的灵魂。(《古代艺术史》，页 160—61)

温克尔曼有明显的同性恋心理倾向——这种倾向后来也决定了他的悲剧命运，正因为这种心理倾向，他从青年雕像中引申美的概念，并过分拔高；他还把这种倾向以理想化的方式归于希腊人，归于他们的阿波罗形象和巴库斯形象：

---

① 《古代艺术史》(*Geschichte der Kunst des Alterhums*，1764；facsimile rpt. Baden-Baden and Strasbourg：Heitz 1966)，页 158—60。下引此书只注页码。

> 在他们[古希腊人]关于理想美的思考中,诸如在面部的描绘中,以及在诸神——如阿波罗和巴库斯——年轻的身体结构中,古代艺术家使自己上升到理想的王国。

甚至在谢林和尼采之前,温克尔曼就第一个以美学的形式定义了狄俄尼索斯精神。①

尼采要求从狄俄尼索斯"性秘仪"中发展出一种新的艺术形式,他这样做时,其实是在步哈曼(Johann Georg Hamann)的后尘。哈曼写过《现时中的审美》(*Aesthetica in unce*)、《作家和批评家》(*Schriftsteller und Kunstrichter*)、《秘仪解释信札》(*Hierophantische Briefe*)等作品,还写过一部关于秘仪的专著,名为《康克索姆派克斯》(*Konxompax*)。在以上这些作品中,哈曼宣称,一种新的诗学将从感觉和情感中产生,从希腊-罗马、犹太和基督教秘仪的酒-血-论题(the wine-blood-topos)中产生,从那种作为发生性(generative)"创造精神"标志的狄俄尼索斯阳物象征中产生出来;不过,哈曼这样宣称时,大量征引贺拉斯、提比留和早期护教教父们关于秘仪论著,用这些引证、意象和虚文来掩盖他的上述宣称。② 在《现时中的审美》中,[169]涉及狄

---

① 温克尔曼 1767 年为其《古代艺术史》所作注释以附录形式增加到上注版本中;页 36。但是,甚至阿波罗—古典理想的公式也与他的性—心理态度有关,甚至他的美学箴言"高贵的简单和静穆的伟大"也属于狄俄尼索斯的反题,这一事实对于许多热烈信奉温克尔曼古典主义的人来说完全是一个惊人的结论。在这方面,参 Max L. Baeumer,《温克尔曼关于古典美的说法》(Winckelmanns Formulierung der klassischen Schönheit),载 *Monatshefte*, 65(1673), 页 61—75。

② Johann Georg Hammann,《书简》(*Briefwechsel*, Walther Ziesemer and Arthur Henkel 编,Wiesbaden: Insel, 1955—59), II, 415。Josef Nadler 所编《历史批评版哈曼文集》(Vienna: Herder, 1949—57)中有关狄俄尼索斯的 (转下页)

俄尼索斯和秘仪的引文不下十处之多，哈曼利用这些引文，在诸如“感觉和情感”这些心理学术语（它们构成了“人类知识和幸福的全部财富”）中，描写自己的“诗歌”（I，197）。哈曼有力地挑战他那个时代的作家们，正是在这里，上述那些引证达到了顶点：

> 谁没有首先在酒神秘仪[拉丁引文：其既不能容忍一个 Entheus 也不能容忍一个 Orpheus]和伊留斯（Eleusinian）秘仪中获得完美，谁就不要冒险进入美妙艺术的形而上学。但是，感觉却是赛勒斯（Ceres），而巴库斯是激情——“美好天性”的古代养父母。[拉丁引文：当他们出现时，啊，巴库斯，用一串串成熟的葡萄围绕你的头部，而塞勒斯，则用一圈谷穗装饰你的眉毛。]（201）①

哈曼的激情美学和性美学的直接效果如何，难以确定。哈曼的直接影响之一体现在赫尔德身上。在赫尔德那里，狄俄尼索斯成为一种新的、迷狂的酒神节诗歌的体现，相关理论见于赫

（接上注②）最重要引文，见卷 II，页 203－4、336－37、409－10，卷 III，页 141、217、215－28，卷 IV，页 376。本文援引该版。参 James C. O'Flaherty，《哈曼〈苏格拉底回忆录〉和尼采〈悲剧的诞生〉中的知识概念》，载 *Monatshefte*，64（1972），页 334－48。O'Flaherty 在这篇文章中，也在其《哈曼〈苏格拉底回忆录〉和尼采〈悲剧的诞生〉中的苏格拉底：一个比较》（载 Robert B. Palmer 和 Robert Hamerton-Kelly 编，*Philomathes: Studies and Essays in the Humanities in Memory of Philip Merlan*，The Hague: Nijhoff，1971，页 306－29；[编注]亦见本书。）一文中，指出了性对于哈曼和尼采（特别是在他们的知识概念方面）的意义。这与下述事实一致：当尼采自己谈到狄俄尼索斯者或《悲剧的诞生》时，他没有提到哈曼，只是在 1873 年的一篇题为《希腊悲剧时代的哲学》的印刷文稿中，尼采才第一次提到哈曼（W，III，359）；而他这时正不断研究哈曼著作（W，III，1364）。

尔德的《1764 年柯尼斯堡学术和政治志》(*Königsberger Gelehrte und Politische Anzeigen auf das Jahr* 1764)、《晚近德国文学散论》(*Fragmente über die neuere deutsche Litteratur*, 1767 年),以及《批评之林》(*Kritische Wälder*, 1769 年)。赫尔德表示:

> 诗歌为了达到其高度,要下降到动物一样的感性水平,而在所有形式的诗歌表达中,真正的酒神颂歌也许在这方面下得最远;它只对眼睛、耳朵和味感官说话——它总是向情绪讲话,很少向智性讲话,从来不向理性的力量讲话。①

据说,第一个希腊诗人就是在假想的迷狂状态中写出了他们的酒神颂歌,关于这种假想的迷狂状态,赫尔德写道:"他们的颂诗充满了葡萄酒的动物性语言和肉欲语言,而葡萄酒则上升到神的某种神秘-感性语言的高度。"(I,310)赫尔德说,这一诗歌的本质在于"某种灵魂的扩张,这种灵魂由沉醉的矫情(parenthyrsus)和神圣事物的沉思构成"。关于文学的动机何在,在这里,赫尔德为我们提供了德国文学史上第一个情感心理学的解释。赫尔德将这种动物性的和神秘-感性的狄俄尼索斯看作一种新的民族诗歌的起源和基石,那种新的民族诗歌将沉醉在灵感之中。赫尔德向诗人们致意说:

> [170]天才们,你们从你们灵魂的深渊汲取万物,

---

① Bernhard Suphan 编,《赫尔德全集》(*Herders Sämtliche Werke*, Berlin: Weidmann, 1877—1913),I,69。下引此书只注卷和页码。

又何需我在此对你们讲述，对宗教和国家的一种神圣灵感的沉醉颂歌，对人类情感和处境的动人颂歌和描绘——它甚至对巴库斯自己的神圣祭坛表示轻蔑——同样也可以从我们的宗教、我们的自然、我们的教育和我们的世界观念的深处唤醒？（I，180）

像哈曼一样，赫尔德也将狄俄尼索斯诗歌追溯到狂野舞蹈时的疯狂（I，310），将其概括为来自灵魂深渊的情感（II，180）。尼采写道：

在狄俄尼索斯状态，整个情感系统被唤起并得到强化，所以，它瞬间释放出其所有的表达手段，同时倾泻出再现、变形和所有种类的模仿力和扮演力。（II，996）

赫尔德以巴库斯为名提出关于诗歌的非理性迷狂观，而尼采借助于醉狂心理学（the psychology of intoxicaiton）表述了狄俄尼索斯概念，二者之间，可以无限地比较下去。尼采经常引用赫尔德，而很少提及哈曼，只有在涉及《苏格拉底回忆录》（*Sokratische Denkwürdigkeiten*）和古代佚著的情况下，哈曼的名字才出现在尼采的著作中；不管怎样，这两个人真的对尼采产生过任何直接的影响吗？这非常值得怀疑。事实上，尼采说到自己关于古希腊的概念时，极其严厉地责备了温克尔曼，这表明，对尼采来说，那种影响也许只是一种引起反驳意义上的影响。历史上有个所谓的狂飙突进（Sturm und Drang），在德国亚奈克雷昂式诗人（Anacreontics）[①]如哈格道恩（Hagedorn）、格莱姆（Gleim）和乌兹（Uz）之流的枯燥诗体中，已经可以见到“狂飙

① Anacreon，前572？—488？，希腊抒情诗人。——译注

突进”这个概念;那些诗人贺拉斯和奥维德为榜样,把酒神巴库斯-狄俄尼索斯看作迷狂之诗的恰当象征。大体上说,尼采同这些搞狂飙突进的作家一样,都认为,诗歌是在天才基础上非理性地产生的。① 正是在狂飙突进的传统过程中,年轻诗人歌德,在《漫游者的风暴之歌》(*Wandrers Sturmlied*,1772 年)中把布洛谬斯(Bromius,狄俄尼索斯的别名,意为“咆哮者”)称颂为诗歌的“世纪天才”:“你,品达的火 / 内心的火。”不过后来,歌德描述说,这首诗中的激情洋溢简直是一种“半胡说”。

无论如何,正是在德国浪漫派的作品中,“狄俄尼索斯”论题(topos)第一次获得了其充分的意义。② [171]荷尔德林和诺瓦

---

① 我在其他地方曾经表明,尼采关于狄俄尼索斯的陈述与 Wilhelm Heinse 关于狄俄尼索斯的陈述是一样的,甚至在措辞方面也是如此——但是,在此同样无法确定直接的影响。参 Max L. Baeumer,《Heinse 和尼采:狄俄尼索斯美学的出路和完成》,载 *Heinse-Studien*, Stuttgart: Metzler, 1966),页 92—124;Otto Kein,《尼采和谢林思想中的阿波罗者和狄俄尼索斯者》(*Das Apollinische und Dionysische bei Nietzsche und Schelling*, Berlin: Junker and Dünnhaupt, 1935)。

② 关于浪漫主义时期的狄俄尼索斯者,或者一般而言关于文学中的狄俄尼索斯者,不存在融会贯通的探讨。Joachim Rosteutscher 在前引著作中,对荷尔德林、诺瓦利斯、叔本华、巴霍芬、瓦格纳、尼采、格奥尔格、里尔克和其他人作品中可能的狄俄尼索斯态度,给出了一个深度心理学的解释;Louis Wiesmann,在《荷尔德林和德国浪漫派的狄俄尼索斯者》(*Das Dionzsische bei Hölderlin und in der deutschen Romantik*, Basel: Schwabe, 1948)中,探讨了《许佩里翁》的语言和某些意象的狄俄尼索斯特性。零星评论散见于 Walther Rehm 的《希腊文化和歌德时代:一个信仰的历史》(*Griechentum und Goethezeit: Geschichte eines Glaubens*, Leipzig: Dieterich, 1936)以及 Richard Benz 的《德国浪漫派:一个精神运动的历史》*Die deutsche Romantik: Geschichte einer geistigen Bewegung*, Leipzig: Reclam, 1937)。Momme Mommsen 在一篇题为《荷尔德林诗歌特别是其“和平颂”中的狄俄尼索斯》(Dionysos in der Dichtung Hölderlin mit desonderer Berücksichtigung der Friedensfeier, 载 *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, NS 13(1963), 345—79)中,主要想表明,该诗中的“节日之王”(Fürst des Fests)即狄俄尼索斯。更精确的评论见于 Max L. Baeumer 的《浪漫主义诗歌中的狄俄尼索斯主题的时代史功能》,载 *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte*,文学、艺术和音乐科学研究,Helmut Kreuzer、Käte Hamburger 合编(Stuttgart: Metzler, 1969),页 265—83。

利斯不谋而合，都在庆祝希腊神祇的回归：在“酒神的神圣祭司们”（《面包和酒》）的召唤下，在“沉浸于热情和酒神醉狂中的”（《奥夫特丁恩的海因里希》增补）灵感诗人的召唤下，希腊诸神归复来兮。这同一种宗教一迷狂式灵感（religius-ecstatic inspiration），哈曼得之于神秘仪式，赫尔德得之于希腊酒神颂诗，他们都以狄俄尼索斯的名义给他们各自时代的诗人提出这种要求；现在，这种灵感就像诗人灵魂中的一团火一样，在《如当节日的时候》（*Wie wenn am Feiertage*）一诗中，以一种新的象征形式，为荷尔德林点燃了。荷尔德林把这种灵感描述成犹如雷电之火，因为荷尔德林认为，塞米勒（Semele）在神圣受孕之后，生下了神圣的酒神巴库斯；现在，诗人们小心翼翼地双手捧着酒神的光线，在歌曲的掩盖中，把它当作上天的礼物馈予人民。酒神的纯粹光线并不灼烧诗人，而是激烈地冲击他，迫使他分享狄俄尼索斯的痛苦。在颂诗《献给我们伟大的诗人们》（*An unsre großen Dichter*）中，这些诗人显身为欢乐之神（God of Joy）、年轻酒神巴库斯的侍从，当时，巴库斯一统印度，大胜归来，用他神圣的酒唤醒了各民族：

> 噢，诗人们，也已从昏睡中醒来，
> 从那些依然沉睡的人们中间醒来；
> 给我们法律吧，给我们生命吧，
> 噢，胜利，英雄！
> 只有你，诗人，像酒神巴库斯一样，
> 拥有征服的权利。

同样，在赞歌《诗人的天职》（*Dichterberuf*）和《喀戎》（*Chiron*）中，狄俄尼索斯主题也有这种的功能。荷尔德林在其后期

的诗歌中，呼唤“至上者”(the “heavenly”)的回归，并试图将狄俄尼索斯和基督结合起来，在这些形式中，狄俄尼索斯这一功能变得更为明显。与此类似，在诺瓦利斯的《基督教或欧洲》(*Christenheit oder Europa*)中，新的救世主“在人民中如鱼得水，……像面包和酒一样被吃掉，像一个被爱者一样被拥抱，像空气一样被呼吸，像语言和歌一样被理解，最后，在最伟大的爱的痛苦中，被当作死亡而被接纳进正在死亡的身体的最内在部分。”但是，诺瓦利斯并不是将这里的狄俄尼索斯主题实际运用于《夜的颂歌》(*Hymnen an die Nacht*)、《热斯的学徒》(*Lehrlinge zu Sais*)及其奥夫丁根小说之中；相反，他只是在利用狄俄尼索斯寓言，通过这一寓言阐述他的[172]“迷狂式爱-死”概念(ecstatic love-death conception)和“与自然合一”的观点。①诺瓦利斯翻译过贺拉斯的颂歌(III,25)：Quo me, Bacche, rapis tui, / Plenum? [酒神哦，你究竟要把我拽去何方，/ 难道拽去充盈那里？]在他之前，哈曼在自己关于醉狂诗主题(the *topos* of the poetry of intoication)表述中用过这句话；诺瓦利斯的翻译乃是对主题的一个修改，恰恰由于对原始主题的这种偏离，该主题的转变才变得明显起来：它转变为浪漫派的主题，即一种新的关于世界的诗意变形。

不管您把我带拽向哪里，

① 在《夜颂》中，诗人“高卧于爱之花”中，感觉到“死的更生之流”，诺瓦利斯用狄俄尼索斯的象征以及其他各种醉欲狂象征描写夜，例如用“葡萄酒金色洪流”和“罂粟紫色汁液”这样的句子描写夜。在他的小说片段《热斯的学徒》中，欣然沉没于宇宙中之狄俄尼索斯特性，只是用不精确的意象加以描述：“生殖力量”、“生殖欲望”以及“激情的汹涌波涛”等。在 Klingsohr 的酒歌《奥夫丁恩的亨利》”中，酒即“金童”，等同于“给我们带来无上欢乐的神”。

醉狂之神，都充满我心，
带着非我自己的勇气，
我穿过那些峡谷和树林。
……
我要说那些强有力的东西，
那些前所未闻的东西，
那些凡人嘴里从说过的东西。
作为热烈的梦游者，
酒神巴库斯的使女
……

在颂歌《致我们伟大的诗人们》(1797—1798年)中，在赞美诗《如当节日的时候》(大约始于1800年)中，荷尔德林把灵感勃发的诗人们等同于狄俄尼索斯本人。他们的使命就是去唤醒沉睡中的人民，"像酒神巴库斯那样"去征服，"被神圣的光所点燃"，向人们宣布"爱所结出的果实，神们和人们的工作"。在荷尔德林后期的重要诗篇中，在哀歌《面包和酒》(最初名为《酒神》[*Der Weingott*])中，在赞美诗《莱茵河》(*Der Rhine*)中，荷尔德林同样把诗人等同于狄俄尼索斯本人。在赞美诗《莱茵河》中，狄俄尼索斯代表着一种新的、不受限制的且神圣的祭司阶层——在此指卢梭——的内容和形式：

他，出于神圣的丰饶
像酒神一样，神圣地愚昧
无所顾忌地丢开最纯洁者的语言。

在《面包和酒》中，狄俄尼索斯扮演的功能是表达年长荷尔

德林的诗性目标：诸神的回归及其与基督的合一。在此，荷尔德林以一种与诺瓦利斯类似的方式，发展了神圣醉狂之夜（night of holy intoxication）——这夜就是狄俄尼索斯的生命母体——的意象；并且像诺瓦利斯一样，荷尔德林将“神圣狂醉之夜”强化为狄俄尼索斯本人的一个夜间显现（nocturnal appearance）：[173]“那所从来和将要回去的地方指向将要到来的神。”至于“在贫乏时代诗人何为？”这个问题，在海因泽（Wilhelm Heinse）的口中，有了答案：

> 但您说，他们[诗人们]就像酒神的神圣祭司，
> 在神圣的夜里，从一个国度走到另一个国度。

在此，诗人同样已经变得等同于那不安定的神，等同于神的印度冒险和返回忒拜之旅。

荷尔德林说，基督是无言天才（the Silent Genius），是诸神的神圣歌队中的最后一位，是一种神圣的安慰，基督留下的赠礼标志着他的回归：

> 面包是大地的果实，但它受到了太阳光线的祝福，
> 从雷鸣之神释放出酒的欢乐……
> 因此诗人，也在歌唱中庄重地赞美酒神。

基督给门徒们留下的面包和酒，最初就是狄俄尼索斯和塞勒斯的礼物。诗人之口说出了古代诸神的回归，说出了古代诸神与基督的合一，这些都借了狄俄尼索斯的作用而发生。基督随后作为“举火把者，至上者之子，叙利亚人”到来，此时，基督出现的标志和方式与欧里庇德斯《酒神的伴侣》中的狄俄尼索斯如

出一辙："酒神巴库斯在舞蹈中挥舞散发着叙利亚香味的火把，使狂欢者吃惊于他的欢乐，他那被风吹乱的长发。"在"叙利亚人"和"举火把者"等语中，荷尔德林把狄俄尼索斯主题的寓言赋予了基督，以便表达基督与狄俄尼索斯的神圣合一，在这种合一中，世界将找到一种新的和谐。在赞美诗《唯一者》中，荷尔德林把基督称为赫拉克勒斯和狄俄尼索斯的兄弟：

> 我还承认，您
> 也是伊维乌斯(Evius)的兄弟，
> 他给他的马车套上老虎，
> 远达印度
> 统治着欢乐的仪式，
> 第一个种植葡萄园
> 驯服各民族的狂怒。

在这一赞歌的第三版中，狄俄尼索斯被描述为"共同精神"，在哀歌《斯图加特》中被描述为"共同神"，因为"每一个人"都为祖国牺牲"他之所是"。在此，荷尔德林指的是聚集在他周围的斯瓦本共和主义密谋者(Swabian republican conspirators)和诗人们的秘密会社，他们都受到了法国大革命的激励。正是在同样的意义上，荷尔德林于 1800 年 12 月从尼尔廷根写信给他的兄弟，谈到一种"共同精神"。在其狄俄尼索斯概念中，荷尔德林在一种浪漫主义的合一中，把神话事件与当代政治及宗教事件结合起来。

海涅摧毁了浪漫主义的世界图象，同时，也使基督与狄俄尼索斯之间脆弱的浪漫主义结合土崩瓦解。对海涅来说，狄俄尼索斯是"生命力之神"(god of vitality)，并且在晚期浪漫派传统

中，狄俄尼索斯是一个邪恶的诱惑者，是被废黜诸神中最伟大的神，这些神如今[174]生活在隐秘之中，他们欺骗他们的基督教征服者，并将恐怖刺入他们的心中。在其作品《流放中的诸神》(*Götter im Exil*，从1836年开始创作)中，海涅让酒神巴库斯扮演蒂洛尔一个方济各修道院的院长。一个爱管闲事的渔夫被迫带着恐怖观看惨淡诸神的酒神狂欢：

> 他们从其坟墓的精美石棺中或从他们庙宇废墟的隐蔽处复活，以便再一次庆祝他们的神圣解放者、感官之救世主的神圣旅行，再一次跳起异教的欢乐舞蹈，古代世界的康康舞，……完全没有任何虚伪的矫饰，完全没有任何某种精神道德警察的干预，带着完全不受限制的狂热走过，欢呼，狂热，狂欢：万岁，酒神的伴侣！

在海涅的哑剧《女神狄安娜》(*Die Göttin Diana*)中，酒神巴库斯和狄安娜以及他自己狂暴的侍从一起出现在中世纪的一座德国哥特式城堡中。只有爱上狄安娜的骑士和他的小丑陷入了狂野、淫秽的愚行中，并在巴库斯的引导下前往维纳斯山(Venusberg)——"极度放荡和猥亵之地"——的放荡狂欢节。骑士在一场基督教决斗中被杀死，对手是一个年老而可怕的"虔信的埃克哈特"，地点在维纳斯山前，因此，骑士的灵魂至少可以得到拯救。阿波罗，他的"平静而和谐的美化"音乐不能唤醒一动不动地躺在维纳斯山前的骑士。但酒神巴库斯，以其"作为生命力之神的极其强大的激励性"使骑士复活，成为为爱恋狄安娜的一个新生命。所有人都被女神维纳斯的异教玫瑰花环加冕，之后，哑剧在一种"变形的荣耀"中结束。

对海涅来说，狄俄尼索斯精神具有一层特别的否定含义。

在海涅笔下，晚期浪漫派关于可怕巴库斯的各种形象——粉墨登场，目的是尖锐讽刺关于希腊的古典德国意象：莫里克（Eduard Mörike）《秋日庆典》（*Herbstfeier*）中诱惑性的、狄俄尼索斯式的"自然精神"；豪夫（Wilhelm Hauff）《不莱梅市政厅地下酒店幻想》（*Phantasien im Bremer Rathskeller*）中淫荡的巴库斯-童仆；艾辛道夫（Joseph von Eichendorff）笔下梦一样的月光人物，多纳提-巴库斯，在其作品《大理石雕像》（*Das Marmorbild*）中"苍白而混乱地"出现。在海涅的作品中，巴库斯所表达的迷狂激情首先是特别低级的肉欲性。其功能不是使世界浪漫地新生或诗化，而是解神话，欢乐地摧毁道德和社会秩序；不是生命迷狂的高扬和神化，而是一种痛苦的生命欲望；不是宗教和诗歌的结合，不是古代和基督教的结合，而是它们分裂为相互敌对的阵营。狄俄尼索斯-基督的综合被改造为狄俄尼索斯-基督教的对立，与海涅关于希腊-拿撒勒人的对立相呼应。荷尔德林用狄俄尼索斯寓言描述基督，以表达在主和酒神之间的联合，而海涅却反其道而行，将狄俄尼索斯描述为[175]"感官的救世主"（Savior of the Senses）。秘仪（the mysteries）的巴库斯庆典变成了"古代世界的康康舞"，奥林匹亚的帕纳索斯山变成了"放荡和淫秽"的维纳斯山，诗人们的创造性狂热变成了"古典时代不羁的疯狂"。狄俄尼索斯主题，因其迷狂特点，而成为早期浪漫派作家思想和表达的恰当形式，同样，对海涅（在浪漫派时期行将结束时写作）来说，这一时期令人心醉的解体和毁灭构成了心爱的主题。因此，过了一段时间之后，尼采试图将狄俄尼索斯在浪漫派手中的正面功能，与海涅对这主题老生常谈般的轻蔑利用结合起来。在尼采那里，海涅笔下狄俄尼索斯-基督徒的对立变成了"狄俄尼索斯反对十字架上那个人"的口号。

奥地利国民文科中学教授哈默林（Robert Hamerling），一

个模仿古典主义者，在其伟大史诗《亚哈随鲁在罗马》(*Ahasuerus in Rom*)中，甚至比海涅更激烈地倡导作为“无限激情”之体现的狄俄尼索斯观念。用彩色、天才的外观装饰起来的中世纪浪漫主义，与对于病态退化的无限快乐，全都在哈默林的畅销书中结合起来(该书六年以后的第 11 版，也正好是《悲剧的诞生》出版的同一年)，该书席卷了教育程度更高的中产阶级读者市场。在亚哈随鲁这一漫游的犹太人形象中，[①]一面是对人生的完全否定和对死亡的某种渴望，一面是 19 世纪流行传统中恺撒热的原型，即“尼禄-狄俄尼索斯”人格所象征的追求感官欢乐，二者形成对照。在六首“颂歌”《酒神祭礼》的第 2 首，狂野的众多女祭司追随者把冠以双名的“尼禄-狄俄尼索斯”暴君宣布为新时代的统治者，在这个时代里，人们不需要首先被迫辛苦赢得进入天堂的权利，而是从一开始就拥有这种欢乐和幸福的权利。[②] 一个年老的森林之神以一种反温克尔曼的方式宣布：那个和平而无聊的奥林匹斯“美好世界”已经过去，新神“尼禄-狄俄尼索斯”正在开创一个更美且更欢乐的时代(45)。在此，暴君狄俄尼索斯成为被压迫者的辩护者、罗马无产阶级的辩护者。1848 年，《共产党宣言》第一次问世，而在哈默林完成亚哈随鲁诗作一年之后，马克思的《资本论》第一卷出版。社会主义要求时代解放被压迫的第三等级，哈默林可笑地歪曲乐这种社会主义要求，让他笔下的狄俄尼索斯——一个新纪元的开创者——

---

① 模仿晚期浪漫主义作家 Joseph Christian von Zedlitz 于 1832 年问世的叙事诗《亚哈随鲁的漫游》(*Die Wanderungen des Ahasverus*)以及 EugèneSue 于 1844 年出版的十卷畅销小说《流浪的犹太人》(*Le Juif errant*)中的主要人物。

② Robert Hamerling，《亚哈随鲁在罗马：一部六章诗》(Ahasverus in Rom: Eine Dichtung in sechs Gesängen, Hamburg and Leipzig: Richter, 1866)，页 49。下引此书只注页码。

宣布罗马的无产者阶级应以其最感官的形式参与到[176]物质享乐中去。作为来自“毁灭者巴库斯”宣言的高潮，哈默林让他的“尼禄-狄俄尼索斯”和基督徒的上帝在罗马的大火中遭遇：

但另一个新神！名叫尼禄。哈！
一个新神，被钉上一个十字架？
确实是可怕权力的一个对手
一个尼禄-狄俄尼索斯的对手！……
放弃这种疯狂，在你也
像你如此奇怪地崇敬的上帝一样
被钉上十字架之前，
加入我的虔诚的欢乐庆典！
加入女神西比勒祭司的欢呼(evoe)！(124)

此后不久，按照哈默林的说法，“新神“尼禄-狄俄尼索斯”被推翻，在基督徒的地下墓穴中自杀身亡。

哈默林从小就接受了古典传统教育，他把狄俄尼索斯神话全部文学传统中所有可能的迷狂和否定方面集中在这一极为邪恶的快乐主义者和权力人一人身上。尽管，或者不如说，正是由于其明显的无价值和非艺术的特点，这一技巧低下的夸大其词之作，在尼采的第一本狄俄尼索斯著作即《悲剧的诞生》的发源和传播时期里，成为准良好教育的上中等阶级中最流行和最广为阅读的著作之一。我们知道，哈默林得益于古典训练有素的意大利诗人利奥波蒂(Giacomo Leopardi)[①]的爱国主义和悲观

① Giacomo Leopardi，1798—1837，19世纪意大利杰出的浪漫主义诗人。生于教皇国版图内的雷卡纳迪城。自幼博学多才，精通希腊、希伯来、拉丁文和英、法、西班牙等现代语言。父亲出身贵族，但后家道中落。由于童年时连续(转下页)

主义抒情诗，他翻译过利奥波蒂的诗歌，并出国一个译本，附有一个高度评价利奥波蒂生平和作品的导言（Hild burghausen，1866），该译本在当时甚为流行。尼采非常熟悉利奥波蒂的作品，并和歌德一起将该诗人看作“意大利语文学家－诗人（philologist-poets）行列中最后一位伟大漫游者”（W，I，428）；尼采曾经两次将利奥波蒂和拜伦、波、克莱斯特等人一起称为“这些伟大的诗人……以及一般来说人的所谓的更高类型”。尼采特别高度评价“语文学家－诗人”——被广泛阅读的哈默林肯定也属于这个群体，将他们看作在地位上与自己相等的人。此外，尼采令人吃惊地熟谙他那时代的轰动一时的半科学或伪科学的文献，我们从《不合时宜的沉思》以及其他著作中可以看出来这一点。因此，我们必须假定，尼采知道哈默林最成功的著作——我们知道，尼采习惯于对此类文献关联和史料问题故意保持沉默，正因为如此，我们就更应做此假定。尼采宣称自己是认识和表达狄俄尼索斯精神的第一人，所以，尼采同样对温克尔曼、诺瓦

（接上注①）自学七年之久，思想极为紧张，原来多病的身体变得更为孱弱。18岁时即开始写诗，在艺术上显示卓越的才能。他认真研究各种诗体，并翻译荷马和维吉尔等人的诗。1819年后，因眼疾而不得不中止学习。后来受爱国文人乔尔达尼的思想影响，写了不少洋溢着爱国热情的诗篇。由于长期患病，生活与工作备受挫折，思想上充满矛盾与痛苦；但他能以顽强的意志和疾病搏斗，完成了许多传世之作。1822年，诗人满怀着憧憬去罗马，但在罗马的所见所闻，使他又甚为失望。1823年4月，利奥波蒂重返故乡，以写书维持生活。1828年，他在比萨找到了一个较为满意的生活环境，但不久又穷困潦倒。1830年以后，他先后在佛罗伦萨、罗马和那不勒斯等地居住，一面不断写诗，以寄托他的哀愁。1836年后，诗人病势益重，翌年在那不勒斯凄然长逝。利奥波蒂是意大利浪漫主义诗歌的重要代表，一生写了不少优秀的田园诗和抒情诗。《田园诗集》是他重要的代表作之一，收有《致月亮》、《无限》及《节日的傍晚》等优美动人的诗篇。《致席尔维娅》、《致意大利》及《但丁纪念碑》等，都是他的传世之作。在他的诗歌中，现实生活的苦难往往和昔日美好的回忆交织在一起，有相当深的艺术感染力。——译注

利斯、荷尔德林和海涅的所有可能影响讳莫如深，虽然他熟悉所有这些人的著作，[177]除了温克尔曼之外（尼采对他有特别高的评价），[①]这并不奇怪。因此，在考察和评价尼采著作中的狄俄尼索斯概念时，更重要的是指出，在哪些实例中，他与这些作者的著作明显一致，这种一致在此第一次得到了证明。

二

尼采之前真正的狄俄尼索斯传统，主要见于晦涩难解的半学术作品，基本反映的是一种浪漫主义的哲学和神话学，实际上由一帮倾向哲学和文学批评领域的古典语文学家完成。我们不要忘了，作为一个古典语文学教授（正式时间直到 1878 年），尼采属于这一职业群体。有几位作者站在古典语文学领域之外并主张一种想象的浪漫主义神话学（imaginary Romantic mythology）；我以为可以表明，就狄俄尼索斯概念来说，尼采受这几位作者的影响极大。

施莱格尔（Friedrich Schlegel）的浪漫主义哲学和文学美学建立在其古典语文学研究和早期语文学写作的基础上。在这些研究和写作中，施莱格尔认为狄俄尼索斯，而非任何其他形象，

---

① 尼采认为，赫尔德最有“确定事物将要采取的顺序之感觉”（denn Sinn der Witterung），“预尝到了德国人在半个世纪时间里从所有时代和地点收集来的全部智识美味”（W，I，924—25）。他赞扬诺瓦利斯，因为诺瓦利斯天真而快乐地宣布，“感官快乐、宗教和残忍联系在一起”（W，I，543）。尼采宣称，荷尔德林是他“最喜爱的诗人”（W，III，95—98），这位诗人由于其脆弱的天性而被法利赛人的文明所摧毁（W，I，148）。关于海涅，尼采说该诗人给他以“关于抒情诗人的最高贵概念”，该诗人拥有“那神圣的恶意，没有这恶意，我不可能想象有什么完美”。尼采特别欣赏有关海涅的下述事实：海涅认识到“神与萨提尔不可分”（W，II，1088—89）。因此，人们也许可以认为，尼采之所以关注海涅和温克尔曼的评价，背地里是因为他们关注狄俄尼索斯这一事实。

乃是酒神颂诗歌的起源和内容，并向当代学者和诗人推荐尼琉息斯(Eleusis)①的狄俄尼索斯自然神话，目的是创造出一种新浪漫主义神话。对施莱格尔来说，狄俄尼索斯是“不死的欢乐”、“神奇的充盈”和“自然的丰沛”。② 尼采在《悲剧的诞生》的开始用类似的表述界定狄俄尼索斯精神。在写作《悲剧的诞生》的年代里，尼采留下的笔记中包含有大量来自[178]施莱格尔著作的引文，虽然其中没有一条直接提到狄俄尼索斯(GOA[2]，IX，432)。施莱格尔将狄俄尼索斯精神(Dionysian)与女性气质结合起来，正如他之后的谢林和巴霍芬(Bachofen)之所为，他们把狄俄尼索斯形象(the figure of Dionysus)与东方秘仪结合起来，一如稍晚的舒伯特、格雷斯和克罗伊策(Creuzer)之所为。

1808年，在《关于自然科学之阴暗面的见解》中，浪漫主义-神秘自然哲学家舒伯特(Gotthilf Heinrich Schubert)将狄俄尼索斯秘仪的起源追溯到印度神话和一种埃及来源，称赞所有这些秘仪，说它们“将那毁灭的与那创造的统一起来，将死和爱统一起来”(72)。③ 舒伯特教导说：“存在于所有宗教秘仪中的阳物-崇拜与衰退和死亡象征，在任何地方都不可分割。”(72)舒伯特说，此种爱与死、衰退和新生的联合，在印度神话中通过湿婆神表达出来，其永恒莲花的象征与希腊宗教秘仪中酒神巴库

---

① 希腊东部的一座古代城市，位于雅典附近，尼琉西斯秘仪的所在地。——译注

② 参《施莱格尔全集》(Friedrich von Schlegels sämmtliche Werke, Vienna: Klang, 1822—1825)10卷本，IV，27；V，272，281；特别是他的短文《希腊神话》(1803—1804)，以及出自他1795年论文《论希腊诗研究》(Über das Studium der Griechischen Poesie)中广为人知的狄俄尼索斯-阿波罗引文：“在索福克勒斯的灵魂中，狄俄尼索斯的神圣之醉、雅典娜的深刻机智、阿波罗的平静思索，以同样的比例混合了。”

③ Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft, 1808; facsimile rpt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, p. 77；下引此书只注页码。

斯的阳物象征、童年狄俄尼索斯的谷铲和摇篮完全一样(76—77)。以同样的方式,早死的"巴尔德(Balder),诸神所有儿子中最美和最好的儿子,"在日尔曼传奇中靠奥丁神的不死指环(immortal ring),"从其自身存在而来的新的生殖象征以及死亡象征",延续生命(78—79)。因此,"个体毁灭,作为灵魂的最高贵努力结果",乃是大部分宗教秘仪和神圣传说的主要内容(79)。但是,关键是要注意到,在此,舒伯特将从其关于宗教秘仪的狄俄尼索斯观点中得出了认识和结论,并把这些认识和结论作为渴望死亡、新生和不朽的一种新宗教,提供给他的浪漫主义同代人(81)。

两年之后,即1810年,格雷斯(Joseph Görres)的《亚洲世界神话史》(*Mythengeschichte der asiatischen Welt*)问世,在该书中,他把世界的神秘起源和不同民族的发展,描述为一个独一无二的狄俄尼索斯的繁衍和诞生:"天是包容性、赋予性的原则,本质上是火的、男性的原则;地则是被包容性、接受性、黑暗、潮湿、女性的原则——这两种原则的结合产生了万物"(24)。格雷斯接着说明,狄俄尼索斯的阳物崇拜为什么是神圣崇拜的最古老形式;和舒伯特两年前的做法一样,格雷斯也宣布,这种崇拜是一种在爱中合一的象征和一种新生的象征。"感性的生命强度,迅速和高度兴奋的迷狂和放荡,酒神秘仪上和巴库斯狂热生命精神的极端狂怒,节日里和神殿上的性屈服形式的亚洲式好客"——这就是他对这一时代宗教崇拜的浪漫主义生动描述。在接下来的[179]英雄神赫拉克勒斯、狄俄尼索斯、毗湿奴、别鲁斯(Belus),奥里西斯(Orisis)、黄帝的宇宙时代,一种更高的繁殖冲动在男性中觉醒,在一个正义和仁慈的统治中表达自己(25)。在格雷斯看来,狄俄尼索斯从印度向希腊的胜利行进乃是所有宗教通过秘仪传播而从东方向西方扩张的证明,也是其

象征。格雷斯甚至在自己成熟期著作《基督教神秘主义》(*Christian Mysticism*)中,仍然将狄俄尼索斯、米特拉斯、黑天和奥里西斯,看作"善的流射、繁殖和道成肉身"——发生于前基督教的"光明和黑暗、善和恶、生命和死亡两种原则"之中。①

格雷斯将他的《亚洲世界神话史》献给古典语文学家和神话学家克罗伊策(Georg Friedrich Creuzer)。在这之前三年,即1807年,克罗伊策用拉丁文出版了一篇关于狄俄尼索斯的专文,该文两年后经过扩充后以《狄俄尼索斯,或关于巴库斯和俄尔甫斯秘仪之由来和根据的学术评注》(*Dionysus sive Commentationes academicae de rerum Bacchicarum Orphicarumque originibus et causis*)为题在海德堡出版。在该文中,克罗伊策试图将希腊狄俄尼索斯宗教和俄尔甫斯秘仪(Orphic mysteries)回溯到东方,回溯到印度,回溯到希腊,为一种浪漫主义死亡渴望(这是他最深刻的主题)提供证据。克罗伊策在其1806年德文版《研究》(*Studies*)中这样写道:"死亡的幸福是巴库斯秘仪的一个信条"。② 克罗伊策最重要的著作是四卷本的《古代民族特别是希腊人的象征和神话》(*Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*),该著作在二十六年里出了四版和一个法文译本,其中把最古老的神话(亦即东方神话)看作"绝对的象征"(unqualified symbols),其功能是"赋予无界限的东西以界限,并探测那不可探测的东西";③克

---

① 《基督教神秘主义》Die christliche Mystik, Regensburg and Landshut: Manz, 1836—42)4卷本,III,页21。

② Carl Daub 和 Friedrich Greuzer 编《研究》(Studien, Frankfurt a. M. and Heidelberg: Mohr and Zimmer, 1806),II, 312。

③ 《古代民族特别是希腊人的象征和神话》,第二版(Leipzig and Darmstadt: Heyer and Leske, 1819—23), I, 94。

罗伊策还试图从狄俄尼索斯崇拜和秘仪的观点出发，将西方神话（特别是希腊神话）的象征体系回溯到印度、小亚细亚和埃及的神话中。克罗伊策认为，最初的狄俄尼索斯，在印度被尊为具有"土地繁殖魔力（phallagogias，phallophoria）"的德瓦尼士（Dewanishi），与原始的普莱埃帕斯（primordial Priapus）一起来到希腊，在亚历山大之前，这些神在亚洲已经存在了几千年。

在《象征与神话》第二卷，克罗伊策将原始印度的狄俄尼索斯与腓尼基人的大神母崇拜（Cebele-cult）和埃及人的太阳公牛（solar bull）结合起来。包罗丰富的第三卷全部用来探讨"巴库斯宗教"，自称无所不包地描述了各种不同的狄俄尼索斯亚洲神话。在此万变归一：埃及人的"太阳公牛狄俄尼索斯"、底比斯人的"发光的火神巴库斯"（III，93）、来自[180]尼萨（Nysa）的狄俄尼索斯（101）、"印度狄俄尼索斯"、后赫西俄德的狄俄尼索斯、荷马所歪曲的狄俄尼索斯（117）、"腓尼基人狄俄尼索斯"（349）。克罗伊策认为，"巴库斯神话"把所有这些形象融合为一个单独的大胆综合体。① 在此，即在尼采之前将近六十年，我们预先看到，根据（狄俄尼索斯式地）刺激情感的长笛和安抚性的竖琴之间的相反运用，提出了所谓"阿波罗宗教和狄俄尼索斯宗教的对立"（160）及其在俄尔甫斯秘仪中的融合。由于更古老的"俄尔甫斯学派"偏爱竖琴，克罗伊策把它称为一个"阿波罗学派"（151），"在这一学派中，革新的狄俄尼索斯教义与上亚细亚古老

---

① 传说Semele，"一个人类少女"，生了狄俄尼索斯，克罗伊策反对这一传说，将其看作希腊人的一种篡权（III，88）。相反，他认为，底比斯的狄俄尼索斯，正如埃及人的Orisis，作为一头"赤道牛"（equinoctial bull）从海中上来（页102—6）。在克罗伊策看来，海、公牛、从火中诞生和常春藤，这些是狄俄尼索斯的埃及-东方特性，而阳具、纵欲狂欢和从东方开始的胜利行进，构成了他的印度特性。克罗伊策表示，希腊人部分掩盖了这些起源，只有到了他那个时代，由于对神话新的象征性理解，它们的真正意义才呈现出来（页119—20）。

的光明理论(light-theories)结合成了一个单一的伟大神学体系"——这个体系"集当时所有可能通过某种方式进入希腊的僧侣智慧于一身"(168—69)。因此,克罗伊策在其著作《象征》第三卷中进一步讨论了阿波罗和狄俄尼索斯的对立和融合。1871年6月18日,尼采从巴塞尔大学图书馆借走了该书的狄俄尼索斯卷,而这时他还在写作《悲剧的诞生》。[①]

克罗伊策将希腊神话"东方化",贬低古典希腊,很快就受到了古典主义者阵营的反击。在出版的无数反驳中,福斯(Johann Heinrich Voß)于1824年出版的《反象征》(*Antisymbolik*)在当时的影响最广泛。[②] 由于克罗伊策的《象征与神话》主要讨论狄俄尼索斯,所以,福斯在其主要针对克罗伊策的《反象征》第一卷

---

① 参 Karl Meuli 对巴霍芬的《不朽教义》(Unsterblichkeitslehre)的总结评论,见巴霍芬的《全集》(Gesammelte Werke, Basel: Schwabe, 1943—48),页510—15;亦参前引 Martin Vogel 的著作,页97—98。

② Johann Gottfried Jacob Hermann,《关于荷马和赫西俄德的通信》(Briefe über Homer und Hesiodus, Heidelberg: Oswald, 1818);《论古希腊神话》(De mythologia Graecorum antiquissima, Leipzig and Heidelberg: 1818);《论神话的本质和探讨》(Über das Wesen und die Behandlung der Mythologie, Leipzig: Fleischer, 1819);Johann Heinrich Voß,《反象征》(Antisymbolik, Stuttgart: Metzler, 1924),文中下引此书同此;Christoph August Lobeck, Aglaophamus, seu de theologiae mzsticae Graecorum causis,2卷本(Königsberg: Bornträger, 1829)。亦参歌德1818年1月16日致 Sulpiz Boisserée 信(№7951):"……人们现在不得不持续地因为这些遇难了的希腊神话而受苦";1819年8月25日致 Johann Heinrich Meyer 信(№263),其中谈到克罗伊策《反象征》中"可怜的埃及的-印度的迷离之境"(Nebelbilder);歌德1826年3月10日的日记条目:"福斯对克罗伊策,Hermes,卷25,№2";同样还有1826年5月19日与 Boisserée"热烈讨论象征主义者"(Eduard Firmenich-Richartz,《舒尔兹·布瓦塞雷和梅尔奇尔·布瓦塞雷作为艺术收藏家》[Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler], Jena: Diederichs, 1916,页426),以及歌德1826年5月12日致 Reinhard 信(№1332)中有关内容,其中他表示,象征主义者是"基本的反古典主义者",他们在艺术和古代研究中没有产生什么有价值的东西(《歌德书信》[Goethes Briefe], Hamburg 版, IV,页189和584)。

中[181]也几乎完全限于讨论狄俄尼索斯。直到现在为止,人们几乎还没怎么注意到,浪漫象征主义者与其古典主义对手之间的著名争论——歌德甚至也感到有必要亲自投入这场争论之中——,其关键问题实际上就是狄俄尼索斯形象的神话起源及其象征含义。第一章中的各个小标题本身就清楚地表明了这一点:“克罗伊策的巴库斯宗教理论”;“关于底比斯狄俄尼索斯的幻想”;“伪造的印度狄俄尼索斯”;“幻象加尔各达狄俄尼索斯”;“加尔各达幻象如何声称已经穿越印度”。同时,在这些讽刺性的标题背后,隐藏着一种系统的批评,理性主义的古典语文学家把克罗伊策兼容并蓄的综合体及其关于神话的混乱和神秘的解释置于这种批评之下。在每一章中,福斯都挑出一个新的被克罗伊策讨论过的神话,引用克罗伊策两个特别非学术的、站不住脚的引文,以便通过这种方式,随后尽情讽刺作者异想天开的解说,彻底揭露其可疑性。在第二部分,福斯特别探讨了狄俄尼索斯秘仪的性欲特点,批评克罗伊策试图在狄俄尼索斯宗教和基督教仪式之间进行调和和比较,批评他把这一宗教与其他秘仪等同和混淆起来了。从赫西俄德和欧里庇德斯开始,直到基督教教父时代,一直有人指控并怀疑狄俄尼索斯淫荡;福斯一一罗致了所有这些众所周知的指控和怀疑,以反对克罗伊策和神秘浪漫主义者。

歌德也兴趣“盎然”地参加了“福斯对克罗伊策”的争论,他坚决拒绝“象征主义者”,正如他坚决拒绝“反古典主义者”(参前注)。早在 1818 年 1 月 16 日,歌德就写信给博斯瑞(Sulpiz Boisserée),无可奈何地谈论“受难的狄俄尼索斯秘仪”。福斯的《反象征》是古典主义者的“反狄俄尼索斯”,同时也是他们反对浪漫主义者的最后工事,这工事已经不再全然有效了。沸沸扬扬的“古典-浪漫”之争在“古典-狄俄尼索斯”之争中结束。尼

采站在浪漫主义一边。毫无疑问，他没有直接提到福斯的《反象征》，然而，像我们前面所引的那样，尼采自诩为第一个严肃对待狄俄尼索斯现象之人，这时，他确实未能指出发生在狄俄尼索斯象征主义者之间的争论，他轻蔑地对待《阿格劳法穆斯》(*Aglaophamus*)一书——该书作者为洛贝克(Christian August Lobeck，参前注)，论战对象是克罗伊策——，说此书不知狄俄尼索斯纵欲为何物，是“寻章摘句”的“可笑呓语”(W，II，1030—31)。

在19世纪中叶问世的各种希腊考古学手册中，这种新的浪漫主义狄俄尼索斯概念同样得到坚持，即使其作者有意与克罗伊策保持距离，情况也是如此。杰出的考古学家米勒(Karl Otfried Müller)将[182]狄俄尼索斯看作一种自然力，在这种自然力的冲击下，人从平静的、理性的意识状态脱离出来，心醉神迷。米勒于1830年出版了《艺术考古学手册》(*Handbuch der Archäologe der Kunst*)，其中，他在开始探讨“狄俄尼索斯家族”中的诸神时表示：

> 自然隐藏在所有狄俄尼索斯形象下并在酒中得到其完美象征，这种自然压倒了人类情感，使人不再能逍遥于一种清醒的自我意识。狄俄尼索斯形象家族仿佛形成了他们自己独立的奥林匹斯，描述着这种自然生活及其对人类精神——这种精神被设想成在不同水平上存在的——的影响，其形式有时高贵，有时粗鄙；在狄俄尼索斯本身的形象中，开出了最纯洁的花朵，同时与一种激动情感而不扰乱知觉的正常流动的灵感(afflatus)结合在一起。①

---

① 下引此书引自第三版(Breslau: J. Max, 1848)，页594。

歌德可能第一个引进了“狄俄尼索斯式的”(Dionysian)一词,即使他只是附带地这样做;自那以后,米勒则第一个系统地且颇为经常地使用形容词“狄俄尼索斯式的”(Dionysian)而非“巴库斯式的”。[①] 在这一术语的引进过程中,谢林也发挥了作用,但他同样只是偶尔提到它,并且从来没有在最重要的著作中提到它。米勒谈论“狄俄尼索斯的”节日、形象、顺序、排列。从这位神的名字派生而来的形容词导致了一种特定的概念类型——这种概念类型指称着“狄俄尼索斯的”普遍属性。米勒从希腊神本身,从希腊神的存在及其神话中抽象出这种属性,并将其概括为心理学术语,谢林将其从哲学上予以美学化,最后,尼采使之成为名词性的“狄俄尼索斯方式”(the Dionysian),从而使其获得了作为一种古代和现代现象的合法地位。

19世纪中叶前后,还有两本关于古希腊的重要手册值得一提:普雷勒尔(Ludwig Preller)的两卷本《希腊神话》(*Griechische Mythologie*, Berlin, 1854—55)和威尔克尔(Friedrich Gottlieb Welcker)的三卷本《希腊诸神神话》(*Griechische Götterlehre*, Göttingen, 1857—62)。克恩(Otto Kern)为保雷-维索瓦(Pauly-Wissowa)《古典文化研究实用百科全书》(*Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*)——一部在今天仍然站得住脚的作品——所撰写的狄俄尼索斯条目就主要依据了普雷勒尔的《希腊神话》与洛德(Erwin Rohde)的《心理》。在其早期论文《德墨忒尔和帕尔塞福涅》(*Demeter and Persephone*, Hamburg, 1837)中,普雷勒尔抱怨狄俄尼索斯秘仪的“令人作呕的裸露”和“淫秽”(48—49),其方式与前辈福斯

① 1808年,在为继续其艺术节戏剧Pandora计划所写笔记中写道:“狄俄尼索斯者。完全的遗忘。”在前面提到的1818年1月16日致Boisserée信中,他谈到“可怜的狄俄尼索斯秘仪”(参前注)。

完全相同;普雷勒尔为巴霍芬关于狄俄尼索斯性欲的观点打下了基础,自此以后,在神话中区分奥林匹斯诸神和地下诸神的做法绵延不绝。

[183]威尔克尔(Welcker)同样早就谈论过“整个狄俄尼索斯本质的概念”,并在“两种主要倾向”之间加以区分:一种是审美-节日的倾向,“在这种倾向中,狄俄尼索斯有时似乎在一个新的、广阔的艺术领域中精神化了,有时又似乎是一种欢乐的、放纵的生命享乐的保护者,与理性的阿波罗(Apollo Musagetes)形成对照”;另一种是“地下的”(the chthonic)倾向,特别是体现在秘仪中的地下倾向(574—75)。威尔克尔突出了“地下的”倾向,从而同普雷勒尔一样,证明了巴霍芬和洛德的狄俄尼索斯概念。威尔克尔在三个不同的场合分别系统地——对尼采来说,这有重要意义——处理了狄俄尼索斯和阿波罗的对立,以及“它们性质的交会和合并”(610)。因此,威尔克尔第一次将“狄俄尼索斯”和“阿波罗”这两个术语应用于神话学和考古学领域,正如谢林在不久前曾将其应用于哲学领域一样,这一点值得注意。正如克罗伊策之前所做的那样,威尔克尔也对比了“狄俄尼索斯的”节日和“阿波罗的竖琴”(611)。威尔克尔表示,“淫荡行为不时地跟在狄俄尼索斯和阿波罗宗教后面,如影随形”(650)。在“狄俄尼索斯本质”(Dionysian essen)上述两个主要倾向中,“地下的”倾向更加欢乐,威尔克尔将之描述为乡村中的“狄俄尼索斯狂欢”(Dionysian carnival)及其在都市优雅装饰下的“狄俄尼索斯激情”(Dionysian passion)(579),并认为“狄俄尼索斯纵欲”(Dionysian orgies)也是“基督教虚伪的一个序言”(619)。

狄俄尼索斯精神传统在浪漫主义哲学中的发展,亦即在黑格尔和谢林哲学中的发展,这种发展与该精神在同时代的古典

语文学和神话学中的发展及其重要意义密切相关。谢林本人直接求助于克罗伊策，为自己的三重狄俄尼索斯哲学确立基础。在其题记和内容上，黑格尔 1796 年写下的早期诗歌《厄琉息斯》(*Eleusis*)都是在“向荷尔德林”致意，因为荷尔德林把塞勒斯的秘仪与其图宾根朋友们的秘密会社和他们对时代政治的关心联系起来。荷尔德林、黑格尔、谢林，从他们在图宾根神学院的学生时代起就是朋友，同时也都是狄俄尼索斯的特殊弟子。黑格尔在其《精神现象学》(1807)中，在“艺术宗教”(artistic religion)的水平上解释了那在其纯粹自我意识中的精神存在，而男性原则就是“具有自我意识的存在”的自我推动力量；这时，黑格尔把男性原则描述为“有着许多不同名称的东方天神，及其谵妄的生命，这种生命……像一大群狂欢的妇女(巴库斯的侍女)那样游荡，自然在其自我意识形式中无所顾忌地发狂。”[1]黑格尔说，在面包和酒的神秘仪式中，在塞勒斯的神秘仪式和巴库斯的神秘仪式中，绝对精神的这一具有自我意识的生命，仍然在“巴库斯狂欢的模糊不清的语言”中有其活生生的统一性(552)。由于被放逐[184]到物质世界的外在存在中，这一自我意识就分解成一个由较高力量和较低力量构成的自然。黑格尔将较高的力量称为“天上的一面”、“太阳神阿波罗”；但是，对那较低的方面，黑格尔并没有称其为狄俄尼索斯，而是称其为“总是隐藏自己”并仇视那更高的力量“厄里倪厄斯(Erinys，复仇三女神)”(560—563)。在“宙斯的简单形象”中，意识的阿波罗-厄里倪厄斯式对立的辨证矛盾得到了克服(564)。在黑格尔看来，阿波罗是“有着许多名字的属天的存在”，在谵妄的、巴库斯生命的原始水

---

① 《黑格尔全集》(Sämtliche Werke)20 卷本，Jubilee 版第 4 版(Stuttgart：F. Fromann，1927—40)，卷 2。下引此书文中引。

平上，与狄俄尼索斯的形象不可分割。巴霍芬在其《关于古代墓碑象征符号的探讨》(*Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*)中，重新把黑格尔的对立修改为一种对照：一面是生殖性的、狄俄尼索斯式的"大地和太阳的力量"，另一面是"在更高的纯粹的光中进行支配的"阿波罗；[①]而谢林则以一种三重狄俄尼索斯的辩证对立形式描述了自我意识的发展。

在谢林那里，狄俄尼索斯和"狄俄尼索斯的"构成了其全部神话哲学的一个根本部分。谢林长达几百页的"狄俄尼索斯学"(Dionysiology)——预先套他本人的技术术语来说——跨越了各种不同的研究作品，在此只能用寥寥数语加以勾勒，即使这样做还是第一次。谢林于1813年发表了论文《世界诸时代》(*Die Weltalter*)，在其中，谢林提出了一种理论，阐述了"潜能"(potencies)或在上帝的存在中彼此互相对抗的各种自然力，通过这种理论，他把狄俄尼索斯解释为盲目的、无意识的创造力的一个象征和样本，并篡改了柏拉图，[②]把狄俄尼索斯等同于古人所谓"神圣的疯狂"，这种疯狂"甚至仍然是所有事物最内在的部分……是自然及其所有造物的真正力量"，没有这种疯狂，"就没有人能够做出任何伟大的事情"。[③] 在此值得注意，谢林把狄俄尼索斯精神与现在有意识地联系起来，把狄俄尼索斯的醉狂和

---

① 《关于古代人的墓碑象征符号的探讨》，见 Karl Meuli 编，《巴霍芬文集》(Gesammelte Werke, Basel: Schwabe, 1943—48)，卷4，页70—82。下引巴霍芬的该版著作只注卷数和页码。

② 在其《费德罗》(Phaidros)的第48章，柏拉图区别阿波罗预言的疯狂，狄俄尼索斯秘仪的赎罪疯狂，缪斯诗歌的疯狂以及厄洛斯和阿芙洛狄特的爱的疯狂。

③ 《谢林全集》(Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämmtliche Werke, 1856—61; rpt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966—68，下引谢林均据该版)，Schriften von 1813—30，页23—24，82，142—43，254—56，294—309，365—77，626—42。

疯狂的"甚至仍然"(even yet)与现在有意识地联系起来,断言狄俄尼索斯精神是一种创造力,这种做法在前面所讨论的所有浪漫主义作家身上都有所体现。1815 年,谢林发表了题为《论撒摩得拉斯诸神》(*Über die Gottheiten von Samothrake*)的论文,其中,他以克罗伊策的综合方式为工作基础,从词源上模糊比较专名和对象,由此试图表明,狄俄尼索斯乃是各种不同宗教中同一的德穆革(demiurgic,创世)原则(161－74;202－3)。[185] 1828 年和 1848 年,谢林做了关于《神话哲学》的演讲,其中包含一些长篇探讨,涉及三种潜能的狄俄尼索斯概念,其中每一种潜能都辩证地互相作用于其他潜能,涉及他关于导致自身发展的神圣意识的狄俄尼索斯概念,也涉及这些潜能在亚洲和希腊神话的不同阶段明显体现出来的方式(II,254－377;626－42)。此外,谢林在此主张,阿波罗和狄俄尼索斯紧密联系在一起,在希腊人的心灵中,阿波罗优于三重的狄俄尼索斯,并声称自己已经通过了后者的毁灭和祝福阶段,并在一个最高的阶段中将所有这些阶段结合起来了(667－69)。

谢林重提他的这一辩证主题,即神圣者(the divine)在三种潜能形式下发展;并呼吁利用这些潜能形式,从他的"狄俄尼索斯学"过渡到随后他将要讨论的"基督学"(Christology)(I,332－333);他以此来开始他最后的著作,即深奥难解的《天启哲学》(*Philosophie der Offenbarung*)。但是,在这样做之前,谢林在第 18 讲到第 23 讲中,再次把狄俄尼索斯所显现的三种形式,从无意识到有意识,又到前基督教的人及其历史中的精神性事物的转变,描述为绝对精神之自我辨认(self-identification)的最初三步。绝对精神显现自身的水平,就是人类意识所处的发展水平。在希腊人那里,这一发展过程体现为狄俄尼索斯的三个发展阶段:野蛮的、狂纵的、谵妄的、完全忘形的狄俄尼索斯-查格

鲁斯(Dionysus-Zagreus);快乐的狄俄尼索斯-巴库斯,发酵过的葡萄汁,过去非精神性的狄俄尼索斯被克服和改造;第三体现为秘仪中的狄俄尼索斯-伊阿科斯(Dionysus-Iacchus)和一种更高的精神性意识,他再度退回到其精神性的自在存在中(391—482)。然后,一面是作为克服概念的狄俄尼索斯这一男性三位一体,另一面是由女神帕尔塞福涅(Persephone)、得墨忒尔(Demeter)和科尔(Core)——她们在希腊神话中都常常与狄俄尼索斯联系在一起——组成女性三位一体,表达一种实际的、安静的和母性的首要原则,这种原则对于不断变化的婚姻、繁殖和生育形式来说是基本性的;谢林把这种男性三位一体与那种女性三位一体相对照(486—492)。而巴霍芬甚至更为离奇地解释了狄俄尼索斯和得墨忒尔之间的这些联结。

谢林从其"狄俄尼索斯学"中得出三个结论。第一,根据他的见解,"狄俄尼索斯创造并确立了诸神性的杂多,正是在这些多神性造成了这个多神的世界,在这个世界中,现在出现了被征服的和被改造的唯一原则(the vanquished and transformed, exclusive principle)——这就是狄俄尼索斯的世界"(399)。自温克尔曼之后,对德国人来说完全意味着古典世界的古代世界,从此在许多人眼里,尤其在尼采眼里,将呈现为全然狄俄尼索斯的世界。其次,在谢林看来,基督教三位一体好像与他关于查格鲁斯、巴库斯和伊阿科斯的狄俄尼索斯三部曲有同样的功能和同样的宇宙论含义,谢林不仅这样解释基督教的三位一体,而且还将基督教看作在狄俄尼索斯秘仪中得到拔擢的前基督教[186]宗教的一个完成和过渡。"从异教到基督教即完全的天启,在这中间,希腊秘仪确实是自然过渡。"(410)像荷尔德林一样,谢林仍然坚持狄俄尼索斯精神与基督精神的浪漫派合一;几年之后,尼采追随海涅的脚步,将狄俄尼索斯与基督对立起来。

第三，在其《天启哲学》补充的最后一篇中，谢林结论说，在天启中，神圣精神的自我确认这个神谱学过程，即使在人身上发生，也只能是一种自由意志工作的结果，这种自由意志，按照哈曼的看法，将肯定性的创造力同时也将否定性的创造力，合成创造性的天才(II,9－25)。从这一最终结论中，谢林形成了第一个真正的狄俄尼索斯精神定义：狄俄尼索斯精神代表诗性天才狂放的、高度兴奋的创造力；阿波罗精神则代表一种反思力量，即狄俄尼索斯精神的否定形式。在艺术的最高成就中，谢林看到了这两种力量的统合：

> 确实，不仅在上帝中，而且甚至在人类中——因为他们也被赋予了创造力的最微弱闪光——，也可以看到同样的联系，可以看到相同的矛盾：一种根本奔放性的盲目创造力，对立于居住在同一主体中的一种反思性的，因而本质上是否定性的力量，并被这种否定性力量限制和构造着……。不是在不同时间分别是沉醉和明智着，而是同时既是沉醉的也是明智的——这是真正诗歌的秘密。由此区分开了阿波罗式的灵感和纯粹狄俄尼索斯式的冲动。一种无限的内容，因此一种实际上抗拒形式和似乎要摧毁一切形式的内容——在其最完善的形式上，亦即在其最明确的形式上，描述这样一种无限的内容，这就是艺术的真正使命。

后来，尼采在《悲剧的诞生》开头就做了一个定义，即狄俄尼索斯性和阿波罗性是对立的创造力量(W,I,21)，这定义基本上与谢林的定义一致。但是，尼采有可能不知道谢林的这一定义，因为它藏身于相对不为人知的《天启哲学》中，或后者语焉不详

的“狄俄尼索斯学”中。① 至于说巴塞尔的律师巴霍芬，也没有什么直接影响的迹象可寻。另一方面，可以表明，与谢林和尼采一样，巴霍芬同样依赖克罗伊策的《象征》，其证据就是，在巴霍芬留下来的文献中，可见到对这部著作的整页摘抄。在此，巴霍芬的狄俄尼索斯理论同样也只能撮其要点陈述。前面提到过《关于古代墓碑象征符号的探讨》(1859)，[187]这是巴霍芬的第一本神话学著作，其中，他给狄俄尼索斯的阳具赋予了很高的地位，比宗教秘仪中的蛋——象征着“实质性的、原始的母性”——的地位还高(参前注；IV，37；下引此文文中注)。巴霍芬的论题如下：“性的交合什么时候都是根本的狄俄尼索斯原则，而γàμos［婚姻］乃是其实现。”(40)不可能看到“一种尘世和太阳性力量形式的狄俄尼索斯”像“在最纯粹的光明中支配”的阿波罗那样离群索居和无性欲，相反，狄俄尼索斯总是与女性的存在关联在一起(74—82)。在下一章“狄俄尼索斯女人们”(Dionysisches Frauenleben)中，巴霍芬详细描述了狄俄尼索斯与所有种类女性神的这种关联。在《墓碑象征符号》(*Tomb Symbolism*)中，巴霍芬以政治性标题“作为自由和平等推动者的狄俄尼索斯”结束了他的狄俄尼索斯解说。狄俄尼索斯成了Liber［苦力、劳动］和作为纯粹物质创造的承担者，就人与国家的关系而言，狄俄尼索斯给人以无区别的“自由”：

---

① 从其书名和出版年代即可想见，Otto Kein的《尼采和谢林思想中的阿波罗者和狄俄尼索斯者》(Das Apollinische und Dionysische bei Nietzsche und Schelling, Berlin: Junker and Dünnhaupt, 1935)主要讨论尼采的狄俄尼索斯者概念，只是偶尔在几个不甚相关的比较中才谈到谢林的狄俄尼索斯者概念。Kein认为，尼采没有意识到谢林的阿波罗者和狄俄尼索斯者定义(页14和18)。对于谢林，正如对于黑格尔，当尼采在其著作中提到他们时，他给予的只是敌意和批评——此种一带而过的整体性判断，避免了任何正面的引证。

> 如果说政治的、公民的观点到处都设下壁垒，隔离民族和个人，将个体性原则扩展为最彻底的自私，那么，与此相反，狄俄尼索斯则引导万物重归统一、和平和原初生命的 φιλια[爱]。奴隶和自由人参与所有秘仪，在物质欲望的神面前，政治生活在时间中将使其变得越来越森严的所有壁垒都将不复存在。

在这里，狄俄尼索斯和法国大革命自由、平等观的实现，狄俄尼索斯的乌托邦和政治-革命的乌托邦，在巴霍芬那里成了平行的现象。甚至比这更清楚的是，巴霍芬完全同意哈默林的这个宣言，即下层阶级将通过狄俄尼索斯获得不受约束的肉体欲望。而几年之后，尼采在《悲剧的诞生》——说话方式与巴霍芬如出一辙，不过引自叔本华——宣布，狄俄尼索斯性意味着“个体性原则”的瓦解，意味着全人类与“原初生命”的“合一”，但尼采也绝对不是最后一个这样做的人。1871 年 6 月 18 日，尼采致力于写作《悲剧的诞生》手稿的结论部分，这时，他从图书馆借来了克罗伊策的《象征和神话》，此外，还借了巴霍芬的《墓碑象征符号》，在这本书中，尼采可以见到，巴霍芬已逐字逐句地预观了狄俄尼索斯与个体化原则的否定性关联（参前注，Karl Meuli 和 Martin Vogel）。巴霍芬是尼采的同事，有时也是他的朋友，从巴霍芬的著作中，尼采也能够了解到关于阿波罗和狄俄尼索斯之间区分的各种版本。

巴霍芬 1861 年发表了《母权制》(*Das Mutterrecht*)一书，该书真正互相对立的主题是“狄俄尼索斯的女性统治”(Dionysian gyneocracy)和“阿波罗父权”。在该书的主要部分，巴霍芬试图表明，阳具-生殖性的“狄俄尼索斯父权”与埃及、印度、克里特、小亚细亚和[188]希腊以及米诺斯文明宗教集会上那种纯粹而

宁静的“阿波罗父权”之间区别很大。“如果说狄俄尼索斯仅仅是尊重父权远超过尊重母权，那么阿波罗则不同，完全彻底地摆脱了与女性的任何联系”(III，61)。最后，阿波罗和狄俄尼索斯在希腊秘仪中结合起来：“阿波罗秘仪变成了一种狄俄尼索斯秘仪，俄尔甫斯神秘主义在意义上完全等同于狄俄尼索斯主义。”(570)巴霍芬的传记作者，谈到他的第三本即最后一本著作《从古代墓碑看俄尔甫斯神学不朽教义》(1867，*Die Unsterblichkeitslehre der orphischen Theologie auf den Grabdenkmälern des Altertums*)，说它“最出色且最动人地描述了狄俄尼索斯宗教”(1076)。巴霍芬一上来就广泛断言，所有宇宙生命的内在统一原则在秘密的俄尔甫斯宗教中已经传递给了狄俄尼索斯，狄俄尼索斯集各种秘仪的诸神于一身。但是，狄俄尼索斯同时使宗教的精神化概念变得感性化了，结果正如他所说，“这位神的真正显现，现在竟是老虎的激情充溢生命和热带自然的繁茂奢华，所有镣铐都除去了，所有壁垒都不见了”(96－97)。第二章再次讨论了狄俄尼索斯的升华和精神化，即狄俄尼索斯与阿波罗的属天性质相结合，并在这种结合中升华和精神化。在此，它们之间并没有相互的截然对立；它们互相之间的区别仅仅是程度上的不同：“阿波罗变成了狄俄尼索斯上行的补充，狄俄尼索斯变成了阿波罗下行的继续。从这种联合中产生了一个巴库斯式的阿波罗或一个阿波罗式的狄俄尼索斯，它们再次以双重形式修复了光明原则的统一。”(111)

多面的狄俄尼索斯传统到巴霍芬那里结束了，由于巴霍芬，“狄俄尼索斯”与“阿波罗”之间的关系(尼采宣称这是他自己的发现)确定下来了。总之，可以说，在巴霍芬看来，狄俄尼索斯代表了退化的、性欲的和拉平一切(all-leveling)的民主原则；而阿波罗显现为一种纯粹的、精神化的和无性欲的光明原则。这两

种原则在不纯粹的结合中合一，这种合一代表了生命的整体——肉体和精神的整体。只有狄俄尼索斯才时而是一种毁灭性的力量，消解个体性原则（principium individuationis），在阿芙洛狄特的欲望中使万物平等化；但在其他时候，就那种被规范的母性文化来说，狄俄尼索斯是一种建设性的原则，带来欢乐和宁静。在秘仪的范围内，狄俄尼索斯引起那种由属地性（the earthly，凡尘）向精神性的上升，以及其自身与阿波罗的合一和等同。巴霍芬不像谢林和尼采那样，将狄俄尼索斯和阿波罗转移到美学和哲学领域；相反，他将其从宗教领域扩展到生物学领域。在尼采那里，狄俄尼索斯除了具有美学意义，同样也拥有一种生物学意义，而作为女性的一种完全退化，它是迷狂生活的一种浪漫主义理想化。尼采本人在写作《悲剧的诞生》[189]期间与巴霍芬交往非常密切，是后者巴塞尔贵族家庭中的一个常客。他们两人在同一个时间里紧张地致力于希腊人中的狄俄尼索斯现象，因此，他们在谈话中极有可能曾经涉及这一主题。听说《悲剧的诞生》出版，巴霍芬曾"非常高兴"。① 在表达其狄俄尼索斯概念的过程中，在《悲剧的诞生》创作过程中，尼采不仅受到巴霍芬的影响，而且也受到朋友瓦格纳和洛德的影响。瓦格纳在 1849 和 1850 年写下的文字——尼采可以看到这些文字——中，也讨论过艺术和音乐中的狄俄尼索斯主题。同样，我们在此还发现了瓦格纳的一条注释，这条注释从内容和形式来说，在很大程度上对应于尼采早期著作的主题："从音乐中诞生：埃斯库罗斯。退化——欧里庇德斯。"直到最近才有资料表明，在 1870 年 6 月 11－13 日期间，尼采、洛德和瓦格纳曾经在特里伯辛

---

① Carl Albrecht Bernoulli，《巴霍芬和自然象征》（Johann Jakob Bachofen und das Natursymbol，Basel：Schwabe，1924），页 593。

(Tribschen)住地有过一场热烈讨论,"主题是狄俄尼索斯和阿波罗"和尼采的论文《狄俄尼索斯式的世界观》(*Die dionysische Weltanschauung*,《悲剧的诞生》的预备作品),而这次谈话发生时,他们三人正在观看画家格内利(Bonaventura Genelli,1797—1868)的绘画《巴库斯在众缪斯女神中》。[1] 从哈曼和赫尔德到尼采,德国文学中有一个狄俄尼索斯和狄俄尼索斯性的传统;在美学宣言中、在文学作品中、在今天看来晦涩难明的自然哲学和神话学著作中,第一次宣布出了这一传统;这一传统雄辩地证明,德国浪漫派有一种自然神秘主义态度和迷狂态度,这种态度在尼采的著作中达到了顶点。

---

① 对此详参前面提到的 Martin Vogel 的著作,《阿波罗和狄俄尼索斯》(Apollinisch und Dionysisch),页 115—20、147—48。

尼采、拜伦与古典传统

弗瑞泽(Ralph S Fraser)

[190]尼采1844年出生时,拜伦勋爵去世约20年矣。当19世纪拉开帷幕,拜伦和拿破仑无疑都是欧洲最耀眼的人物,而此后不久,这个世纪距离其中点尚远,他们对生活和思想的影响已达到无可估量的巅峰。要认识拜伦的同时代人赋予了他何等重要性,人们只需以歌德和海涅为例,即可说明。他们的作品和谈话可以提供充分证据,说明他们多么关注拜伦,也让我们认识到什么是拜伦主义(Byronism)。

无论在一种普遍意义上,还是在一种特定意义上,关于拜伦影响之性质和程度,已有许多研究。[1] 然而非常奇怪,尼采研究者们虽然提到尼采对拜伦的兴趣,但有关的广泛分析却一直付之阙如。[2] 在本项研究中,我将考察尼采著作中几次提到拜伦

---

① 代表性的诸如:Cedric Hentschel,《拜伦式德国人:1800—1933年德国悲观主义面面观》(The Byronic Teuton: Aspects of German Pessimism 1800—1933, Folcroft Press, Inc., 1940, rpt. 1969);Peter L. Thorslev, Jr.,《拜伦式英雄:类型和原型》(The Byronic Hero: Types and Prototypes, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1962)。

② 1960年《国际尼采研究文献》(International Nietzsche Bibliography, Herbert W. Reichert 和 Karl Schlechta 编, Chapel Hill: University of North (转下页)

之处，这有双重目的：评价这种关系的性质，尤其关注这种关系对思想家尼采和诗人尼采之发展过程的影响，并澄清这两位作家对西方遗产中的古典传统持何种态度。

简而言之，尼采对拜伦的看法历经重要的改变，从青年的狂热和吹捧一变，到彻底的清醒，这种彻底清醒最终又导致尼采在其表述中，对拜伦作为一个人和作为一个诗人做出了好坏参半的评价。看起来，最好且最稳妥的做法是，按照编年顺序追随尼采的评论，这样最能在他思想发展本身的脉络中展示这一三重模式。尼采对拜伦的评论，虽然常常言过其辞，但却不失为一幅恰当和准确的图画，展现了尼采本人作为哲学家发展过程中的这一或那一具体阶段。

[191]尼采对拜伦的最初热情散见于其 1858 年至 1864 年在普福塔学校上学期间写下的各种偶发评论和笔记。1861 年 11 月写给妹妹伊丽莎白的谈圣诞节愿望的信中，尼采第一次这样说到拜伦："你想要一本英文书吗？要是我的话，我准会读拜伦英文原作。"[①]次月，尼采为学校的"日尔曼尼亚"会做报告：《论拜伦的戏剧作品》(HKG，II，9—15)。像尼采少年时期的其他作品(例如，同样写于 1861 年的一篇关于荷尔德林的文章)一样，在这一报告中，其作者的几种特性开始崭露头角，这些特征在其成人后得到了更充分发展：准确地感觉到文学标准和文学品质；能够并希望把人物和艺术家置于仔细审视之下，自己很赞赏这些人物和艺术家；在需要时，从不缺少怀疑主义。

(接上注②)Carolina Press)中，与"拜伦"有关的只有两条。自从这篇论文以来，David S. Thatcher 所作《尼采与拜伦》一文发表于 Nietzsche Studien，3(1974)，页 130—51。

① HKG(书信)，I，167。引自该版本的引文由我英译；其他引文，除非特别注明，皆用 Walter Kaufmann 英译文。

尼采在报告中讨论了拜伦的三部戏剧:《曼弗雷德》(*Manfred*)、《马里诺·华立罗》(*Marino Faliero*)、《法斯卡利父子》(*The Two Foscari*)。虽然尼采主要的分析对象是最后一部戏剧,但曼弗雷德这个人物却让尼采尤觉兴味。尼采称此人为"支配精灵之超人",谈论"他那超人的绝望",并得出结论说,该剧"几乎可以被称为一部超人的作品"。[①] 此事意义有二:这是尼采使用"超人"(Übermensch)和"超人的"(übermenschlich)之词的第一次在案记录;它尤其表明,该剧及其主要人物作为特定象征在尼采著作中将具有重要性。

1862年,尼采开列了一个个人藏书清单,拜伦占其中三条:两卷德文单行本,一套英文全集(HKG,II,67)。在1862年12月致伊丽莎白的另一封信中,尼采索要陶赫尼兹(Tauchnitz)[192]版拜伦著作,并附言说,希望下一年开始英语学习:"我所热爱的英语诗人将会成为我最大的动力。"(HKG[书信],I,202—3)

十年流水,尼采对拜伦的看法,至少对《曼弗雷德》的看法,

---

① 非常有趣的是,在这三部戏剧中,拜伦遵守他所理解的亚里士多德时间、地点和情节三一律。尼采正确指出,这影响了这些戏剧作为戏剧的效果。尼采这个时期的思考集中关注戏剧进化论,所以他的评论完全是有感而发。《曼弗雷德》是尼采反复提到的一部拜伦作品。拜伦自己在1817年3月25日的一封信中称其为"一部疯狂的戏剧"和"一部疯人院悲剧"。将尼采这里使用的"超人"和"超人的"等词与曼弗雷德自己的说法作一比较,可能有益:"……我的科学,我的长期追求的和超人的艺术"(第2场,第3幕);"……我能曾是什么,或现在能是什么,这是天(Heaven)和我自己的事。——我不会选一个有死的人做我的中人"(第3场,第1幕);还有"……我不能忍受混在一群狼中,哪怕是做头。狮子独行,我也如此"(第3场,第1幕)。《瞧这个人》中尼采的广为人引用的话:"人们一定认为我同拜伦的《曼弗雷德》有着极深的亲缘关系。因为,我在自己内心世界中发现了这一切深渊。我13岁时就已成熟,能读这本书了。对那些在有了《曼弗雷德》以后,还胆敢提《浮士德》的人,我无话可说,只报以一瞥。德国人不胜任任何伟大的概念……。"(Kaufmann,《尼采读本》[Basic Writings of Nietzsche],页701)

改变巨大。初看起来,这种改变似乎只是青春热情在成年之后的自然消退,实际上,这种态度改变其来有自。1872 年 10 月 29 日,尼采致信著名指挥家和批评家比洛(Hans von Bülow),为舒曼(Robert Schumann)的音乐包括他的《曼弗雷德序曲》举行简短的临终忏悔。此外,尼采还谈到自己,表示不喜拜伦的这部戏剧;1872 年春,尼采曾试图用自己的一部《曼弗雷德沉思》取代舒曼的曼弗雷德音乐,并征询比洛对自己作品的意见。比洛评价不高;尼采知道这些评论正确,他突然意识到,他对《曼弗雷德》这部作品本身的长期赞赏被一种新的深刻厌恶取代:"……在拜伦《曼弗雷德》这部我孩童时代几乎奉为最爱之诗的作品中,除了一种疯狂的、不定型的、阴郁的荒唐以外,我看不到任何东西。"①

尼采的看法急剧转变,这不仅有其美学思想的基础,而且还有其伦理思想的基础。1872 年,尼采在巴塞尔担任古典语文学教授,第一本著作行将问世。这本著作就是《悲剧的诞生》,在这本著作中,尼采将阿波罗和狄俄尼索斯(Apollonian and Dionysian)概念加以独特应用。在尼采致力于这部著作和他排斥《曼弗雷德》(以及拜伦)之间,有一种明显而直接的关联。阿波罗代表和谐的形式和控制,而狄俄尼索斯表示不羁能量和激情的释放,因此,几乎可以肯定,在尼采看来,拜伦和《曼弗雷德》有过度的危险。尼采认为,阿波罗和狄俄尼索斯必须合而为一才能产生艺术;他说,希腊悲剧产生时,就是如此;瓦格纳音乐开始支配 19 世纪后期的德国时,也是如此。尼采既然后来可以放弃瓦格纳,并反思他早期著作结论的确实性,那么,在致比洛信中

---

① HKG(书信),III,310—11。关于尼采音乐创作的讨论,参 Curt Paul Janz,《尼采的作曲》,载 Nietzsche-Studien, I (1972), 页 173—84。

流露出对拜伦的突然反感，这也就不难理解了。曼弗雷德“疯狂”(toll)而“无形式”(formlos)，是一种“阴郁的荒唐”(ein monotones Unding)。尼采并不是由于心血来潮，才使用这样严厉的词汇进行描述；尼采虽然确实经常嗜好夸张，喜欢用污言秽语和片言只语形容新近发现其泥足的过去偶像(例如瓦格纳和叔本华)，但是，在[193]这里，尼采对拜伦的概括似乎确实发自内心，因为他在写作《悲剧的诞生》，并直接反映出他关于阿波罗和狄俄尼索斯概念的紧张思考。拜伦戏剧非常适合用来说明尼采关于狄俄尼索斯之过度的观点，因为这种戏剧所要表现的正是这种过度。曼弗雷德不能自我控制，不能赋予混乱以秩序，不能在忧郁的情感主义和坚定的理智之间维持一种平衡；普福塔学校的少年学生还未能把握这些，而成年的尼采则对这些感到震惊。

我们应该记住，除上面提到的三部戏剧和几首单独的诗以外，尼采没有提到拜伦的其他作品。例如，尼采没有提到《唐璜》，虽然他关于拜伦的看法的变化，在某种意义上平行于拜伦自己的变化；如果我们从《曼弗雷德》前进到拜伦更成熟的作品，我们就会看到拜伦的此种变化。在这些更成熟作品中，我们看到一个诗人，其态度非常不同于另一个拜伦，在那个拜伦笔下，阴沉的曼弗雷德努力在阿尔卑斯的巍峨险峻中寻找其苦闷生存的目的。此外，在《唐璜》中，可以看到人物塑造明显成熟，并且由于主人公之各种极端倾向的平衡而产生了一种对紧张的明确控制。成熟时期的拜伦作为一个艺术家，至少在某种程度上试图调和各种不同的极端倾向，而他在这方面的努力让人想到尼采在阿波罗和狄俄尼索斯之间做的调和。

现在，尼采关于拜伦态度的正题和反题将我们带到一个第三阶段。尼采对拜伦的最后判断，在几年时间里以各种不同的

评论形式表现出来，这些评论频繁涉及拜伦的个性和生活方式，不下于频繁涉及其诗歌。特别重要的是，尼采推测，暴躁和疾病（具体地说是癫痫症）的结合导致拜伦需要不停活动，需要从事轰动或惊人的事业。在《朝霞》(1881)格言549“逃避自我”中，尼采探讨了这一观念：

> 那些生来精神紧张的人——例如拜伦和缪塞——对待他们自己焦躁而阴郁，做起任何事情来都像脱缰的野马，从自己的所作所为中只能获得一种短暂的、稍纵即逝的和热血沸腾的快乐，在一瞬间几乎使他们的血管就要迸裂开来，接着便是严冬一般的凄凉和悲伤：他们该是怎么忍受着他们的自我啊！他们渴望上升到一种“外在于自我”(Außer-sich)的境界；如果他们是基督徒，他们就会渴望上升到上帝之中，“与上帝合为一体”；如果他们是莎士比亚，他们就会渴望上升到最热烈生命的形象中；如果他们是拜伦，他们就会渴望上升到行动，因为行动比思想、情感和作品更能把他们从自身引开。那么，行动欲也许骨子里就是一种自我逃避？——帕斯卡会这样问。事实确实如此。渴望行动者的最高典范可以证实这一命题。我们不妨以精神病医生的知识和经验公正地想一下，为什么历代最[194]渴望行动的四个人（亚历山大、恺撒、穆罕默德和拿破仑）都是癫痫病患者，为什么拜伦同样深受此种痛苦。(W,I,1269)

在《善恶的彼岸》(1886)中，这一理论得到了进一步的发展；尼采分辨各种作家的真正天性：

> 比如，那些伟大的诗人们——拜伦、缪塞、坡、利奥波第、克莱斯特、果戈里们（我不敢提出一些更伟大者之名，可我是在说他们），——乃是并也许必然是，一些在稍纵即逝间才有其存在之人，热烈、耽于感官、稚气、轻浮、突然怀疑和突然信任；他们的灵魂是这样一些灵魂，他们总是试图掩盖其中的断裂；常用他们的功业向内心的污损复仇，常高飞远举，忘记一切，以逃离一种太忠实的记忆；常迷失在泥沼中，甚至几乎爱上泥沼，最后变成沼泽鬼火，但却装成星光闪烁的样子——这时人们也许可以叫他们唯心主义者——经常处在一种长期反感压力下，带着一种反复出现的怀疑之幽灵，他们感到寒冷，急切渴望荣耀（gloria），渴望在狂热谄媚者的掌声中享受"对他们自己的信仰"——这些伟大的艺术家和全部所谓更高的人，对于那个猜透了他们真正本性的人来说，该是什么样的折磨啊！（Kaufmann，《尼采读本》，前揭，页 408—9）

尼采对欧洲心智史的看法，必然促使他将拜伦与卢梭——一个他甚为蔑视的家伙——相提并论。尼采在几个不同的场合提到这种"相似"，所有评论无一不对拜伦不利。在 18 世纪末，真正把握到自由时代之意义的是贝多芬，与他相比，拜伦的作品显得过时而失败："……卢梭、席勒、雪莱、拜伦的语言听上去多么古怪！在这些人身上，无一例外，贝多芬的欧洲命运之歌变成了欧洲命运之说！"（Kaufmann，《尼采读本》，前揭，页 370—71）尼采 80 年代的两条随笔表明了类似的判断；在第一条随笔中，尼采哀叹拜伦作为一个人的所谓"激情姿态"（pathetic stance）对现代时代的影响："卢梭最受赞赏和最被效仿的病态。（拜伦

勋爵也是这样;他也用高贵的姿势扭曲自己,用最高级别的怨恨扭曲自己;'鄙俗'的标志;后来,威尼斯让他恢复平衡,他体会到更安然和更怡然者:超逸无待([l'insouciance]。"(W,III,508)尼采特别谴责他所谓"现代人的浪漫观":

> ……高尚的人(拜伦、雨果、乔治·桑);高尚的愤怒;通过激情(作为真正"自然")而神圣化;——充当被压迫者和被蹂躏者保护人:历史学家和作家的座右铭;——义务上的斯多亚主义者;——"无私"作为艺术和知识;——利他主义作为利己主义的最堕落的形式(功利主义),最伤感的利己主义。
>
> [195]所有这些都来自18世纪。那个时代没有传下来的是:闲而适之,欢而快之,优而雅之,智慧之光熠熠生辉。心灵的节奏改变了;心智的雕琢和清明之乐让位于色彩、和谐、数量、现实等等之乐。精神性事物上的感性主义。一句话,这是卢梭的18世纪。(W,III,529)

毫无疑问,如此与卢梭比较或比附,在拜伦看来,这很可笑,拜伦也抗议其同时代人如出一辙的做法。① 如果我们这里在表面意义上理解尼采,假定他这样比较拜伦和卢梭也许不无根据,那么问题就是:为了表达那种厌恶(这种厌恶导致他拒斥拜伦),

① 拜伦会反对人们把自己与卢梭相提并论,主要由于一个事实"……他是一个平民,而我是一个贵族……。总之,我认为自己有理由认为这种比较不是很可靠。我这样说并不是因为觉得自己受到伤害,因为卢梭是一个伟人,如果所比不虚,则荣幸之至,但我绝不想用虚构出来的东西安慰自己。"(引自"我的词典:超然的思想",1821年10月第15条)。

尼采为什么单单挑选卢梭作为说辞，其理由何在。答案在于，尼采在当代浪漫主义和古典传统问题上采取何种态度。

在《快乐的科学》（1882，1887 年增订）中，尼采试图界定浪漫主义，方法是区分两种不同类型的痛苦：一种由于“生命的充溢”而产生；另一种相反，由于“生命的贫乏”而产生。歌德代表前者，瓦格纳和叔本华证明后者：

> ……渴望毁灭、变化和生成，这可以表征充溢的、孕育未来的强力（如所周知，我称其为“狄俄尼索斯”）：但也可以出自仇恨，出自残废、穷人、弱者的仇恨，他们毁坏，他们必须毁坏，因为生存，甚至所有生存者，所有存在者，都让他们感到冒犯和生气。……希望**永恒**……可以出于感激和爱：一种如此起源的艺术甚至可以是一种神圣理想的艺术……歌德的明亮和仁慈，所有事物都沐浴在一种荷马式的光明和荣耀中。然而，它也可以是一个人的残暴意志，此人病入膏肓，奋力挣扎，受尽折磨……他在所有事情上打上自己的烙印似乎只是为他自己向所有事物复仇……他在所有事物上都刻上**他的**像，**他的**受难像。后者即浪漫悲观主义（romantic pessimism）最富于表现力之形式，无论是叔本华意志主义，还是瓦格纳音乐：浪漫悲观主义，我们文化命运中最后一个**伟大**事件。（……还可以有一种完全不同的悲观主义，一种古典的悲观主义……只是“古典的”一词让我感到刺耳——它已经被用滥了。……我将这种悲观主义称为……**狄俄尼索斯**悲观主义）。[1]

[1] Kaufmann 英译，转引自他的《尼采：哲学家、心理学家、敌基督者》（Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist, New York: Random House Vintage Books, 1968），页 374—75。

简而言之，尼采对抗浪漫主义和有缺陷的拜伦（和卢梭）之解药，在歌德所体现的古典主义理想中找到了；歌德表达了自我控制及和谐精神，潜在有害[196]能量的升华精神。① 按照尼采的构想，自我克服和抑制是权力意志（will to power）的必然组成成分；当尼采还在忙于发展"阿波罗"和"狄俄尼索斯"这两种类型时，他甚至已经走在通向这一概念的道路上了。

因此，如上所述，拜伦显然会被尼采发配到第二类人中（即那些因为生命之贫乏而痛苦的人中）。尼采这样做，其根据只能到他对拜伦态度的潜在反感中去找，这种潜在反感在写作《悲剧的诞生》时显而易见。

但是，也有某些证据表明，无论作为一个人的拜伦，还是作为一个诗人的拜伦，尼采对他的看法都不是完全单方面的。例如，尼采认为，为了取代浪漫主义的过度（如卢梭的过度），唯一的选择是关于形式和限制的古典主义（或歌德式）理想；为了加强这一结论，尼采引证拜伦对其时代诗歌状况的论述。毫无疑问，尼采的措辞带有某种讽刺意味，但是，尼采的立场和拜伦的立场确乎非常接近。尼采说：

> 伟人之一——这位伟人的直觉可以信赖，其理论唯一缺少三十年的实践而已，我说的是拜伦勋爵——尝言："就诗歌一般而论，我越想越确信，我们每个人都错了，无一例外。我们全都跟在一个错误的革命体系后面——目前一代或下一代同样将这样看。"
>
> 说"我将莎士比亚看作最坏榜样，哪怕他是最杰出

① 尼采将写了《浮士德》的歌德与"其他"歌德区别开来。《浮士德》引起他一种复杂反应。

> 的诗人"这话的人,也正是这位拜伦。歌德后半生成熟的艺术美(artistic vision)大体上表明的不也是这回事吗?这种美是如此跨越了不止一代人,以至从整体上说歌德还没有产生一种影响,他的时代还没有到来吗?①

在随后三年里,直到1881年《朝霞》出版,尼采一直维护这种"古典"思想,它要求自我控制的并训练而成的形式。在该书中,尼采列出了六种方法,人可以用它们来对抗其自身本能冲动的暴力。这六种方法是:屈服于冲动;给冲动植入某种规则性;放纵冲动直至厌恶;将冲动通过某种心计与精神上痛苦的记忆联系起来;将能量转移到完全不同的其他事物上;以禁欲主义的方式完全压制冲动。在拜伦身上,尼采宣称,他看到了第四种方式的一个例证:

> 当一个人像拜伦勋爵和拿破仑一样骄傲,将其全部存在和理性之受某种单一感情支配视为侮辱时,他使用的也是这种方法,由此形成了压制冲动使其不得发泄的[197]习惯和愿望。(W,I,页1082。拜伦在其日记中这样写到:"我拒绝成为任何欲望的奴隶。")

尼采对拜伦的最后评价未能将值得注意的几点纳入考虑。其中之一,拜伦绝非这样的一个"时代之子",故而不会草草地打发西方古典遗产,将其看作过时的和无用的。拜伦对当时诗歌状况的忧虑证明了这一点,这种忧虑实际上表明了这种感情:这

---

① W,I,577—81。尼采在此只是大概地引用拜伦;原文见拜伦1817年9月致John Murray信。本文作者英译。

个时代已离开诗歌传统的古典根本太远了。拜伦在这方面的不满与尼采类似;尼采相信,他那个时代同样是脱节的,需要纠正。因此,现在可以辨认出,两人之间有一种根本相似,此二人仅仅相距几十年,分别表达了相同的思想。拜伦的话在他同时代人中确实产生了某些影响,但尼采的声望在他那个时代无疑未能很好的确立。另一方面,尼采发现,拜伦的话最好地表达了他自己的感受;1878 年,尼采引用《曼弗雷德》中关于知识及其可悲、危险的著名诗句:

> 可悲的知识;
> 知道最多的人
> 注定为致命的真理而心碎,
> 知识树决不是生命树。

确实,情况往往是这样:尼采的立场比他愿意承认的更接近拜伦。

在其整个一生中,拜伦不断援引古典时代的作家和现代新古典主义的作家;拜伦维护蒲伯(Alexander Poper)[①]即为明显

---

① Alexander Pope,出生于政治上受歧视的天主教家庭,自幼患病,健康受到损害,又因受宗教迫害,不能上大学,但博览群书,自学成材。16 岁开始写诗,23 岁发表《批评论》受到文坛重视。从此以写诗和翻译古典作品为生,成为英国文学史上第一个职业作家。蒲伯是继德莱顿之后又一位古典主义大师,他发展和完善了英雄双韵体,使之最终定型。他的成名作《批评论》即以此种诗体写成。这首模仿法国古典主义理论家布瓦洛《诗的艺术》的文论,全诗的核心是崇尚自然、宗奉古典,强调"模仿自然就是模仿古代准则"的观点。在 18 世纪诗坛上,蒲伯是一位以讽刺诗见长的大家。他善于把法国式的典雅与英国式的巧智融为一体,用庄重华贵的语言形式表现滑稽可笑的生活内容,从而产生特殊的讽刺效果。蒲伯的诗取材广泛,技艺高超,以精雕细琢、诗体变化纷繁著称,当时模仿者甚众。特别是英雄双韵体诗,成为人们学习的样板,但在浪漫主义兴起后,他日益遭到批评攻击,诗人兼批评家阿诺德甚至说他写的只是散文而非诗歌。——译注

一例。拜伦和尼采一样赞赏贺拉斯(Horace),[1]都特别反感德国浪漫派的主要代表之一施莱格尔。[2] 此外,尼采把拜伦与卢梭紧密联系在一起,拜伦对此肯定会表示抗议。在其戏剧中,拜伦遵循法国古典主义者所解释的亚里士多德三一律,对伏尔泰的戏剧作品评价很高。拜伦和尼采一样赞扬并敬重歌德,并且也许往往出于相同的理由;拜伦的戏剧《撒但纳帕鲁斯》(*Sardanapalus*)题献给歌德。拜伦崇拜希腊艺术并哀叹埃尔金勋爵(Lord Elgin)掠夺了这种艺术,他横渡赫勒斯滂海峡(Hellespont)[3]以纪念利安德(Leander),[4]他为希腊而献出了生命,这

---

① Horace,公元前65年—前8年,出生于意大利南部的韦努西亚城,父亲是被释奴隶。不过,低微的出身并没有使贺拉斯失去接受教育的权利。他到罗马学习修辞学,去雅典攻读哲学与文学。公元前44年,恺撒被刺,贺拉斯投笔从戎,参与共和派的军队。费力比一战,贺拉斯丢盾逃跑,其财产惨遭没收。"可耻的贫穷迫使我写作诗歌。"贺拉斯的人生轨迹开始转变。公元前38年,贺拉斯结识维吉尔,并由维吉尔将其推荐给奥古斯都的亲信马凯纳斯,成为马凯纳斯的核心成员。马凯纳斯向其馈赠了一座庄园,给他提供了极为优裕的创作条件。他后期在安适庄园里所写的诗,宣扬了他所向往、同时又是他实践着的事事中庸的生活格调:不丧失独立,又要有所依附;不奢侈放纵,又要适当享受;正直、纯朴、仁爱、尚武,复古风而振道德。他的早期创作是讽刺诗和性质与讽刺诗相近的长短句,后来从事抒情诗创作,自称"歌",后人根据他的庄重风格,称为"颂歌"。他以古希腊诗歌为典范,广泛吸收希腊抒情诗的各种格律,成功地运用拉丁语诗歌创作,达到了相当完美的程度,把罗马抒情诗创作推向了高峰。贺拉斯在古时和后代西欧一直享有盛名,他的《纪念碑》一诗的立意曾经被许多著名诗人模仿。——译注

② 参Kaufmann前揭书《尼采》(页137—39),他在与莱辛的关联中讨论了尼采和施莱格尔。拜伦1821年1月28日致Teresa Guiccioli信中写道:"他[施莱格尔]就像Hazlitt,Hazlitt用英语谈论丘疹——一种红红白白的感染的隆起(有点像地图上的山峰),但不包含任何东西,不释放任何东西,除了他们自己的体液。"

③ Hellespont,今达达尼尔海峡之古名。——译注

④ 传说Hero是维纳斯的一位年轻的女祭司,居住在狭窄的、位于黑海(Black Sea)入口的达达尼尔海峡(Dardanelles)北部欧洲海岸上的塞斯特斯(Sestos)。她爱上英俊少年利安德,此人居住的阿拜达斯(Abydos),与她隔水相望,位于海峡南部的亚洲海岸上。每天晚上,利安得从家里偷偷溜走,自阿拜达斯游 (转下页)

样一个人肯定对古典传统的高贵性和价值有一种确切的认识。

具有讽刺意味的是，在这个问题上决定性的人物正是尼采所讨厌的卡莱尔。卡莱尔说："合上你的拜伦，打开你的歌德"，[198]尼采必定也把这话看作他自己关于拜伦的最后判断。尼采对拜伦的兴趣有益于他自己的发展，这点可以肯定。尼采渴望审查并质疑拜伦，在这个意义上，这位英国诗人乃是尼采的老师，正如荷尔德林或柏拉图之为他的老师。因此，在形成自己对拜伦的看法的过程中，尼采通过突破而成长。

(接上注④)到塞斯特斯，与海洛共度良宵。利安得之所以能穿过危险、湍急的水流——约有两英里宽——全靠海洛在高高的灯塔上安置了一盏灯为他指路。在一个风雨交加的冬夜，风吹熄了灯，利安得迷失了方向，死在汹涌的海水中。破晓时分，海洛从灯塔上俯瞰大海，赫然看见心上人的尸体被冲刷到了海岸上。她万念俱灰，从灯塔上纵身跳下，香消玉殒，她的尸体与利安得的尸体紧挨在了一起。艺术家们对这个悲剧故事钟爱有加，尤其是 17 世纪的意大利和荷兰的画家。此外，古典主义之后的诗人对此也不乏口传笔诵。例如仰慕希腊文化的伟大的浪漫主义诗人拜伦被这故事所感动，曾在 1810 年从阿拜达斯游到塞斯特斯，轰动一时。拜伦曾写下长诗《阿拜达斯的新娘》(The Bride of Abydus)。至今，关于这一对年轻爱侣的记忆仍被那些尝试迎接挑战、游泳穿越达达尼尔海峡的人们引为佳话。——译注

模仿与对观：海涅、尼采和古典世界

吉尔曼(Sander L. Gilman)

一

[199]在过去十年中，关于海涅在德国文学万神殿（或罪犯照片陈列室）中的地位这个话题，一场充满火药味的论战在联邦德国掀起，论战的起因是有人建议用诗人的名字命名杜塞尔多夫新成立的大学。赖希-兰尼克伊(Marcel Reich-Ranicki)在发表于《时代》的一篇随笔(feulleton)中，概括了这场讨论以及海涅德国接受史的主要方式，他说："任何在德国讨论海涅的人，不是捍卫他，就是攻击他。"[①]赖希-兰尼克伊关于德国海涅批评的总结很准确，看看两种最常见的、有代表性的对海涅的看法，就可以知道。历史上，海涅或者被描述为"一种真正的德国文化发展过程中的不幸病例"之一，或者被与歌德等量齐观："德国在歌德之外只产生过一个诗人：海涅。"(MusA, VII, 233; MusA, XVII, 344。所有英译出自本文作者)海涅作品的批评者通常采

① Marcel Reich-Ranicki,《一种挑衅和一种苛求》(Eine Provikation und eine Zumutung)，载 Die Zeit, 1972,9,22,页 16—17。

取的各种极端立场，所以观点之间的这种互相矛盾并不出人意外，但让人吃惊的是，有人会同时写下这两种评语。此人就是尼采。

尼采对海涅（及其作品）的看法，一直是专业研究、学术文章以及最近一篇美国博士论文大量谈论的主题。① 大多数研究试图将[200]这两人的作品联系起来，这些讨论不仅陷入了海涅研究（和大多数尼采研究）的支持/反对综合症，而且往往简化了两人之间的关系。列举尼采对海涅作品的了解，这样做很肤浅；强

① 挑起这一问题的最重要的研究有：Walter Kaufmann，《尼采：哲学家，心理学家，敌基督者》（Nietzsche：Philosopher，Psychologist，Antichrist，Princeton：Princeton University Press，1967），特别是页 376－81；Ernst Bertram，《尼采：一个神话学的尝试》（Nietzsche：Versuch einer Mythologie，Bonn：Bouvier，1965，考订版）；Hans Landsberg，《尼采和德国文学》（Friedrich Nietzsche und die Deutsche Literatur，Leipzig：Hermann Seemann，1902），页 58－60；Ingeborg Beithan，《尼采作为德国文学的价值重估者》（Friedrich Nietzsche als Umwerter der deutschen Literatur），收于《哲学论文集》，25，Heidelberg：Carl Winter，1933；Elrud Kunne-Ibsch，《尼采在现代文学研究发展中的地位》（Die Stellung Nietzsches in der Entwicklung der modernen Literaturwissenschaft），载《德国文学研究》，33，Tübingen：Niemeyer，1971；Dollf Sternberger，Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde（Hamburg：Classen，1972），页 301－8、390－95。其他重要文章有：Arno Carl Coutinho，《尼采、海涅和 19 世纪》，载 PMLA，53（1938），页 1126－45；Georg Lange，《海涅和尼采》，载 Österreichische Rundschau，64（1920），页 190－202；Helmut Prang，《海涅和尼采》，载 Die Erlanger Universität：Beilage des Erlanger Tageblattes，9，№2（1956），页 53；Karl Quenzel，《海涅和尼采》，载 Das literarische Echo，19（1917），页 599－603；佚名，《尼采的海涅判断和 Karl Kraus》，载 Psychologische Monatshefte，9（1960），页 49－50。最全面的专门研究是 R. J. Floyd 的学位论文，《海涅和尼采：关于仿讽和反讽的对观研究》（Diss. University of Washington，1969）。Hanna Spencer 最近的《海涅和尼采》（载 Heine Jahrbuch，11 [1972]，页 126－61）一文则提供了早期文献的一个综述。在这方面最惊人的忽视见于 Charles Andler 的《尼采的先驱们》（Les précurseurs de Nietzsche Vol. 1 of Nietzsche：Sa vie et sa pensée，Paris：Bossard，1920），其中，Andler 没有给海涅留下任何位置（虽然在最后几卷里提到海涅）。

调两人思想的对比,这也不可取。前者导致没有保证的结论,后者导致可疑的夸张。这种研究的目的应该有三重:第一,应该通过尼采对海涅的看法,从而对尼采的个人接受史(individual reception)有所理解;第二,应该把握这些看法的更广阔的语境;最后,必须在尼采性格和思想的整体发展过程中,理解尼采笔下的海涅形象。这种模式将为两人的相关性问题提供一个基本的探讨方法,同时提供一些富有成效的结论,并可以这些结论为基础,做更深入的语文学探讨。

二

尼采第一次书面提到海涅时,他将海涅置于某一特定的美学语境中,在这一语境中,他挑战了海涅对古典神话的描述。尼采曾经计划扩充《悲剧的诞生》,在为这一计划扩充版所作的导言(未出版,作于1870—71年)中,尼采与瓦格纳一唱一和地拉开攻击海涅的序幕:

> 我知道你,我亲爱的朋友,和我同样有能力区别关于希腊宁静(serenity)的真假概念,即使到处都可以看到后者——假概念——无害而舒适地存在着。我也知道,你相信从关于宁静的这一假概念中不可能获得对于悲剧的真正本质洞见……。如此严肃地看待一个美学问题确实让所有人感到不快,既让我们的审美-易感天性及其令人作呕的柔弱不快,也让那粗鲁的或庸俗的暴民感到不快,他们只能将艺术看作一种有趣爱好,或看作让人想起了"生存之严肃"(seriousness of existence)的[201]走失傻瓜的铃声。好像没有一个人

> 知道“生存之严肃”这一构词意味着什么。由于“希腊的宁静”这一术语如此纷乱地从世界的四面八方响起，能看到它不被解释成平静的快乐主义(placid sensualism)就该谢天谢地了：海涅通常正是在此意义上使用该术语，总是热切地大呼小叫。(MusA, III, 167—268)

因此，尼采将海涅置于一个特定水平上，与傻瓜们分离开并和区别于傻瓜们(他所谓的傻瓜们的铃声[Schellengeklingel]在动词“响起”[hineinklingt]中得到了回声)。傻瓜们看不到艺术在人生中的致命重要性，海涅则将艺术还原为平静的快乐主义。在尼采看来，对于希腊文化的这一解释，甚至比“粗鲁的”傻瓜们的解释更具有毁灭性。但是，尼采在这里还表明了他分析海涅的另一个范畴。傻瓜们被描述为“粗鲁的”，而海涅被描述为“热切的”(sehnsüchtig)。海涅的这一形象是德国式颓废的典型，这种形象在19世纪的欧洲得到了广泛的接受。[1] 但尼采的分类在他自己对希腊神话的描述中有其根源。尼采认为，希腊艺术的源泉在于，阿波罗艺术的表面秩序下潜伏着狄俄尼索斯的迷狂。在阿波罗艺术的明显和谐中，秩序幻象的存在不过是最终要消失的外壳，反映着狄俄尼索斯力量的奔腾潜流。对艺术来说，这两种力量都不可或缺，艺术本身是不和谐的综合。[2] 尼采

---

① 对此，特别参 Sol Liptzin，《海涅的英国传奇》(The English Legend of Heinrich Heine, New York: Bloch, 1954)。

② 参 Peter Heller，《辩证法和虚无主义：关于莱辛、尼采、曼和卡夫卡的论文》(Dialectics and Nihilism: Essays on Lessing, Nietzsche, Mann and Kafka, Amherst: Unversity of Massachusetts Press, 1966)，页69—148；Otto Kein，《尼采和谢林的“狄俄尼索斯”和“阿波罗”》(Das Apollinische und Dionysische bei Nietzsche und Schelling)，载 Neue deutsche Forschungen, 16, Berlin: Junker and Dünnhaupt, 1935。

早在《悲剧的诞生》中就描述过这两种力量的神化:

> 阿波罗却再次以个体化原理(principiium individuationis)的神圣体现者的姿态出现在我们面前,原始太一的永恒目标,即通过表象而得到解脱,只有在这原理中得以实现。阿波罗以其崇高庄严的姿态向我们表明,人们多么需要这整个痛苦世界,以便迫使个体在幻觉中得到解救。
>
> 在阿波罗的希腊人看来,狄俄尼索斯激起的效果是"泰坦式的"和"野蛮的";不过他无法否认,在内心里,他自己与被推翻的泰坦诸神和众英雄有亲缘关系。不仅如此,他还感觉到,他的整个生存及其全部的美和节制建立在隐蔽的痛苦和认识的基础上,正是狄俄尼索斯生存向他揭示了这个基础。看啊!阿波罗离开狄俄尼索斯就不能生存。(MusA, III, 38)

按照字面应用这些范畴,将海涅看作属于阿波罗阵营,将尼采看作属于狄俄尼索斯阵营,可谓不智甚矣。然而,这种比较总是浮现在我眼前。因为,由于其[202]平静的快乐状态(placid sensuality)的概念,海涅仍然属于外观之王国(该词依据尼采的意义,而非席勒的意义),在个人痛苦的基础上创造出一个封闭而致密的世界。如果这就是尼采最初描绘的海涅的古典世界概念,那么,海涅真的持有这种概念吗?

在传记性论文《路德维希·伯尔讷》(*Ludwig Börne*)中,海涅把古典世界的形象用作一个比喻,以便向读者描述两种似乎互相对立的力量的二元对峙。他将拿撒勒和希腊并置,在其中寻找伯尔讷批评歌德的基础:

> 在其关于歌德的判断中，以及在其关于其他作家的评论中，伯尔纳暴露出其拿撒勒局限性。我说"拿撒勒的"，意在避免说"犹太的"或"基督教的"，虽然对我来说，这两个词说的都是一回事，代表的不是一种宗教，而是一种自然事件。"犹太的"和"基督教的"，在我看来，与"希腊的"——我所谓"希腊的"，指的不是一个具体的民族，而是一种先天继承的以及一种后天习得的心性态度和观察方式——相比，乃是两个语义上互相关联的词汇。就此而言，我愿意指出：所有民族不是犹太的就是希腊的，不是带有禁欲的、偶像崇拜的、精神依赖等本能冲动的，就是处在欢乐的、自豪发展的和现实的存在中的。①

在此，尼采关于海涅"希腊的宁静"概念的解释似乎完全不准确。实际上，"拿撒勒的"和"希腊的"两极，至少在一般形式上，似乎预示了尼采自己的辩证法。因为所谓"阿波罗的"，像拿撒勒的一样，寻找封闭的、可理解的系统；而希腊的，像"狄俄尼索斯的"一样，表达了潜流。但是，如果海涅没有在关于《伯尔纳》第二编中还描述了拿撒勒和希腊的一个综合，那么，这种类比也许太流于表面了："莎士比亚同时既是犹太的又是希腊的，或者不如说，无论唯心论还是艺术的因素都在他身上得到了调和，照亮了他，在他身上发展出了一种更高的综合。也许，这两个方面的完美综合正是欧洲文明的目标？"(HH，VII，37)。在海涅看来，文明的两种不协调脉络综合而成真正的欧洲，这个概

---

① 所有海涅作品的引文均出自 Ernst Elster 版(Leipzig and Vienna：Bibliographisches Institut，1887—90)，7 卷。以下简称为 HH；此处 HH，VII，24。

念无疑在尼采后期思想中扮演了一种主要作用。

海涅的辩证法和尼采的辩证法之间的类似以及歧异很明显。无论如何，尼采至少在其早期作品中拒绝承认这些类似，由此可以看出，尼采通常拒绝与这位已故诗人扯上个人的、精神上的亲密关系。但是，如果更进一步探讨海涅对古典遗产的理解，这一拒绝看上去就更不同寻常了。因为在海涅关于古典神话的表述中，我们看到了两个重要概念：狄俄尼索斯和阿波罗；而这两个概念构成了尼采辩证法的基础。[①]

[203]海涅在《路德维希·伯尔讷》中提供了一种古典辩证法；在其芭蕾剧情说明《女神狄安娜》中，海涅引入了尼采式范畴的原型。该芭蕾剧可以远溯到汤豪塞传说，其平淡剧情的高潮是核心人物（一位骑士）死于一位真正的基督徒——忠诚的埃卡特（der treue Eckardt）——之手。狄安娜试图救活她的情人，请求她的诸神伙伴施救。维娜斯第一个被叫来，但她没有办法。爱的力量并不能起死回生。秩序艺术的体现阿波罗，也好不到

① 关于这一辩证法，可能并不是来自海涅。很可能，它来自在异教感觉主义和基督教唯心论之间圣西门主义的对比。参 L. A. Willoughby，《德国的浪漫主义运动》（*The Romantic Movement in Germany*，Oxford：Oxford University Press，1930），页 144。但是，海涅概念的影响并不限于尼采和德国。随着海涅被 Matthew Arnold 接纳进入世界文学舞台，海涅的影响同样也成为了 19 世纪英语文学的一个主要因素。Walter Pater 继续发展了这些概念，其最后形式与尼采思想惊人相似（特别参他的论文《爱琴娜岛大理石雕刻》[1880 春]，重印于他的《希腊研究》[Greek Studies，London：Macmillan，1910]，页 251－68）。相关的研究：John Smith Harrison，《Pater，海涅和希腊的古代诸神》，载 PMLA，36（1924），页 655－86；R. T. Lenaghan，《Pater 小说的模式》，载 Studies in Philology，58（1961），页 69－91；David J. DeLaura，《希伯莱和希腊：Newman，Arnold and Pater》（Hebrew and Hellene in Victorian England：Newman，Arnold and Pater，Austin：University of Texas Press，1969），页 253－55；David S. Thatcher，《尼采在 1890－1914 年的英格兰：声望的成长》（Nietzsche in England 1890－1914：The Growth of a Reputation，Toronto：University of Toronto Press，1970）。

哪里：

> 音乐改变，宣告宁静又和谐的祝福。在诸缪斯之前，阿波罗出现在舞台左侧……。阿波罗弹拨他的六弦琴，并在诸缪斯的一边围绕骑士的尸体巧妙地舞蹈。音乐的声音将骑士唤醒，他就像是从沉睡中醒过来，他揉揉他的眼睛，困惑地四处看了看，就一头倒下，又成僵尸（rigor motis）。（HH，VI，110）

狄俄尼索斯的出现强化了阿波罗艺术的绝对失败：有序艺术虽然可以创造人生的幻象，但却对人生的现实无能为力。只有狄俄尼索斯的原始力量才最终有力量：

> 音乐再次变换；值得注意的是其向生命的欢乐的肯定的转变，巴库斯带着他的酒神队伍出现在舞台右侧……。现在巴库斯拿出一个手鼓，在其疯狂的乐队的伴奏下，围绕着骑士跳舞。一种强烈的热情抓住了欢乐之神（God of Joy）；他几乎敲碎了他的铃鼓。音乐将骑士从他的死亡睡眠中唤醒，他慢慢坐起来，他的嘴渴望地张开着。巴库斯装了一杯酒，将酒倒进他的嘴里。他几乎没有时间品尝美酒，就从舞台上跳起来，获得了新生。（HH，VI，110）

狄俄尼索斯，复活者和被复活的，越来越占据了海涅新神话的中心。在《流放中的诸神》中，狄俄尼索斯变成了"感官的救世

主"和"神圣的解放者"(HH,VI,83)。[①] 作为基督的狄俄尼索斯[204]距离尼采的狄俄尼索斯形象并不遥远。正如巴特勒(E. M. Butler)简洁表达的:"狄俄尼索斯,他迟到希腊,迟到德国。海涅预告了他的到来,将他留给尼采,在尼采那里,狄俄尼索斯获得了他的权利。"[②]

三

尼采和海涅古典世界观的类似以及分歧,容易促使尼采出于一种怨恨而广泛谴责海涅。如何从尼采的思想出发进行考察,海涅古典神话描述的另一个主要方面为此提供了保证。人们通常把尼采看作"上帝死亡"概念的宣布者。在《快乐的科学》中,尼采描述了疯子的故事,这故事经常被引用;疯子寻找上帝,找不到他,意识到这位神祇死了:

---

① 参 A. I. Sandor,《诸神的流放:关于海涅著作中一种主题、一种理论和一种技术的解释》(The Exile of the Gods: An Interpretation of a Theme, a Theory and a Technique in the Work of Heinrich Heine),载 Anglica Germanica, 9 (The Hague: Mouton, 1967);Alexander Schweikert,《海涅对 1830—1900 年的德国抒情诗的影响》(Heinrich Heines Einflüsse auf die deutsche Lyrik 1830—1900),收于《艺术、音乐、文学研究论文集》,57(Bonn: Bouvier, 1968)。Peter Koester 最近的研究《有死的上帝:尼采的超人之伟大计划》(Der Sterbliche Gott: Nietzsches Entwurf übermenschlicher Größe,收于《哲学研究专题丛书》,103,Meisenheim am Glan, 1972)概述并重新解释了尼采的观点。

② 《希腊对德国的暴政》(The Tyranny of Greece over Germany, 1935; Boston: Beacon, 1958 重印),页 300。Miss Butler 的研究仍然是关于德国古典思想的最好讨论。对本文的研究来说,下面两项研究很重要:Maria Filtso,《海涅和古典文化》(Heinrich Heine und die Antike, Diss. Munich, 1928; Munich: 自印, 1928);Karl Schlechta,《青年尼采和古典时代》(Der junge Nietzsche und das klassische Altertum, Universitas, Mainz: Kupferberg, 1948)。

> 我们岂不是闻到了神烂掉的气味吗？——神们竟也会腐烂！上帝死了！上帝已经死了！我们杀死了他！我们该如何自解——这群所有谋杀者中最大的谋杀者。(MusA, XII, 157)

在疯子看来，死亡上帝的象征是变成化石的宗教机构：

> 据说，在同一天，这个疯子还跑到各个教堂里，在里面唱他的安魂弥撒曲。而当有人问起他缘由时，他总是回答说："假如这些教堂不是上帝的陵墓和墓碑，它们还能是什么玩意呢？"(MusA, XII, 157)

疯子发现上帝死了，指控人类杀死了上帝，但是，只有在《扎拉图斯特拉》中，尼采才勘定死亡的真正原因："上帝死了：他由于对人的同情而死。"(MusA, XII, 114)在尼采看来，上帝之死乃是人类处境的一个直接结果。但是，上帝的死亡对于诸如宗教等人类行为方式几乎没有什么影响，因为人类天生自我包含。此世(this world)的力量超越了上帝之死，因此，扎拉图斯特拉宣称："我甚至爱上帝的教堂和陵墓：从它们裂开的屋顶，洒下天空清纯的目光。我愿意像草和红顶花一样坐在教堂的废墟上。"(MusA, XII, 193)

尼采的上帝之死意象来源于海涅，这一点已被广泛承认，西格蒙德(Siegmund)就评论说："正是海涅将他那个时代的哲学思考转换为一种视觉形象，从而使观念更容易被理解。"[①]确实，

① Georg Siegmund，《尼采的上帝之死消息》(Nietzsches Kunde vom Tode Gottes, Berlin: Morus, 1964)，页128。

海涅的意象最让人难忘，例如，在其抒情组诗《还乡》中：[205]

我心悲凉，充满渴望
想起过去时代
那时世界是多么合意
人们过着平静的生活

现在好象一切变样
这样喧嚣，这样贫乏
上帝在头上死去
魔鬼在脚下死去

一切看上去都是这样乖张阴郁
这样混乱，这样腐朽，这样寒冷
如果不是那一点爱
将无处可以立足

对海涅来说，“过去的时代”即他自己希腊神话的古代，是诸神的时代；现代哲学和神学敲响了这个时代的丧钟。冲突始于《卢卡城》（*Die Stadt Lucca*）中所描写的希伯来和希腊、基督和异教诸神之间的冲突：

蓦地，一个面色苍白、滴着鲜血、头戴荆棘王冠，肩负大木十字架，气喘吁吁的犹太人走来了，他把十字架摔在高高的神台上，震得台上的高脚金杯跳动起来。神祇们默不作声，面色越来越白，直到最后完全消失在

雾中。(HH,III,394)[①]

基督教是希腊诸神的一个阴暗的代替者,新宗教的殿堂是迷信的一个源泉(就像海涅在《德国:一个冬天的神话》中所描述的科隆大教堂),也是病态的源泉,如海涅在对席勒的《希腊诸神》(*Die Götter Griechenlands*)的回答中所说的那样:

> 征服你们的是诸神
> 新的统治者们,哀伤的诸神
> 他们邪恶地披着谦卑的羊皮
> 啊,在郁闷和愤怒之中——
> 我想要捣毁新的神庙
> 为你而战,为古代诸神而战
> 为你和你良好的、神妙的法律。(HH,I, 188)

[206]在尼采笔下,疯子在教堂中朗读纪念弥撒,并将自然力置于宗教的人造工程之上,这两个意象都在海涅的著作中有其表现。如果说海涅在19世纪宣布了上帝死亡,那么,他觉得其根源应该追溯到康德。海涅1834年出版了《论德国宗教和哲学的历史》(*Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*),其中,海涅认为,对谋杀古代诸神的谋杀者之死负有责任的人,正是康德:

> 关于这次惊天动地的大变,关于自然神论的一月

---

① 中译文见《卢卡城》,韩世忠译,收于《海涅选集·游记卷》,人民文学1990年版,页388。——译注

二十一日,[1]我们在下一篇论述。一种奇异的恐惧、一种神秘的虔诚不允许我们今天继续写下去。我们心中充满了极大的同情——老耶和华亲自为自己的死亡准备着。从他在埃及的摇篮时代起,从他在神圣的金牛犊、鳄鱼、神圣的洋葱、朱鹭和猫中间出生的那时起,我们便十分熟悉他了。……

你们听到丧钟在响了吗!跪下吧——人们正在给一个临终的上帝行临终涂油礼。(HH,IV,246)[2]

海涅和尼采反对全能神的概念入侵人类世界。他们都强调一种此世宗教(一种"爱"或"杂草和红顶花"的此世宗教[Diesseitsreligion]),并借此将传统上帝形象的作用贬低到一个否定性的位置。但是,对海涅来说,诸神的死是一个持续的过程。随着基督教的到来,诸神经历了一系列变形。由于这些变化,诸神融入了西方宗教思想的发展过程。对尼采来说,上帝在现代的死亡是绝对的。不存在过去的宗教传统永恒存在的问题,因为上帝在当代世界上不再具有任何有效性。因此,海涅的诸神死亡的意象和尼采关于上帝之死的观点,虽然在整体结构上类似,其最后结论却极为不同。海涅生命即将结束时,能够在一种简化版的犹太-基督教上帝身上找到安慰,而尼采那力图实现一个不需要上帝之世界的哲学,只能在对上帝的无法满足的渴望中结束:

什么用你的智慧的

① 路易十六被送上断头台之日。——译注

② 中译文见《论德国宗教和哲学的历史》,海安译,收于《海涅文集·批评卷》,人民文学 2002 年版,页 289—290。——译注

锁链，将你束缚？
什么诱惑你
进入古老的蛇的天堂？
什么从你自己
溜进你——溜向你？……
……
站在你的骄傲的所有高跷之上
最近是如此骄傲！
最近，一个没有上帝的隐士，
魔鬼的一个同胞
骄傲的猩红王子……
……[207]
啊，扎拉图斯特拉！……
自我认识者！……
自我毁灭者！……

四

不仅仅是海涅著作的内容引起了年轻尼采的兴趣，并让他发起非难，年轻尼采对其著作形式也感兴趣并非难。1876 年春，尼采评论说：

> 黑格尔和海涅对德语文体的影响！后者毁掉我们伟大作家们的几乎大功告成的工作，毁掉就要到手的文体统一结构感。他爱傻瓜的斑驳号衣。他的发明、他的想象、他的观察、他的感情、他的词汇互不相容。他像一个大师一样掌握所有文体，但是这种精通的用

> 处仅仅是让他可以把它们彻底混杂起来。在黑格尔那里,一切都是一种可怜的灰色;在海涅那里,则是一座让人眼花缭乱的色彩喷泉,但让眼睛受伤,正如灰色之让眼睛蒙尘。作为一个文体家,黑格尔是一个经纪人(factor),海涅则是一个滑稽演员(farceur)。(MusA, VI, 225)

在尼采看来,海涅的文体是一种形式主义的对应物,对应于其古典世界的平静快乐主义。但是,尼采特别指称海涅是一个演员:他穿着他的文体,就像穿着一件小丑的袍子,他是个滑稽演员。这种理解海涅的方法揭示了尼采对海涅主要反感的基础。因为早在舒伯特(Schubert)关于海涅诗歌的音乐解释中,海涅审美词汇中面具的重要作用就已经为人所知和欣赏。[1] 在上述引文所反映的时期中,尼采假定海涅仅仅是一个摆姿势者,戴着在某个特定时间内打动其幻想的面具。因此,诗人的自我,即其内心存在,并没有出现在他的作品中。

实际上,不能如此简单地打发掉海涅"反讽"世界观(Weltanschauung)中伪装的重要性和个性的错位表述。普拉沃尔(S. S. Prawer)写过一本书,该书毫无疑问是现代最好的关于海涅的著作,其中,他比较了《阿塔·蒂洛尔》(*Atta Troll*)中的两段文字,并借此说明了这种复杂性:

> 第二章较早的一稿被保留下来,在其中,诗人曾试图将正在生病的自己写入诗中。蒂洛尔却摆脱了其看

① Jeffrez L. Sammons,《海涅:难以捉摸的诗人》(*Heinrich Heine, the Elusive Poet*),耶鲁日尔曼研究丛书,3(New Haven: Yale University Press, 1969)。

管者:[208]

这发生在七月二日
一千八百四十一年
当一个病中的德国诗人
从一个安全的阳台上

这位伟大的……

但是,海涅到此停下来,删掉了最后两行半,代之以:

一个伟大的德国诗人
他目睹了伟大奇观

(从一个安全的阳台上)
深深叹息:啊,祖国……①

普拉沃尔窥视了作者的工作程序,借此,可以清楚地看到,“反讽”的面具不仅掩盖诗人的自我,而且还用来舒解它。因此,“病中的德国诗人”的感伤词汇被换成反讽性的“德国伟大诗人”,从而回避过于直抒胸臆的效果。这种回避造成了反讽所指的含混性。它来自诗人的自我,来自诗人自我的第二副面具(作为反讽者的诗人)吗?还是仅仅出于一种修辞手段即反讽的表面且直接的应用?

---

① S. S. Prawer,《海涅:悲剧讽刺家》(*Heine, The Tragic Satirist*, Cambridge: Cambridge University Press, 1961),页65。

尼采自己对面具(或外观[Schein])在全部人格中作用的理解不断发展,只有随着这种发展,尼采才开始与海涅和解。尼采开始意识到,面具与自我之间的关系不仅仅是一种甲胄与柔软的精神之间的关系。面具与自我如此紧密地互相联系,实际上不可能分开它们。这一事实在《快乐的科学》第二版前言中得到了最清楚的描述:

> 那些人可以用形容我、将用来形容我的不仅仅是愚蠢、丰富、"欢乐的科学"——例如,本书这一版就增加几首诗——在这几首诗中,诗人以一种难以饶恕的方式嘲笑所有诗人。啊,这位复活诗人发泄其恶意的对象决不仅仅是诗人们及其美妙的"抒情情感";谁知道未来会有什么样的插科打诨材料的怪物将诱惑他?"悲剧开始了!"(Incipit tragoedia)——这本充满深思与无思(thoughtful-thoughtless)之书的结尾如是说——小心!某些超常邪恶和恶毒的东西正在被宣布:插科打诨开始了(incipit parodia),毫无疑问!(MusA, XXI, 2)

[209]在《自由鸟王之歌》(*Lieder des Prinzen Vogelfrei*)中,尼采自己成为诗歌插科打诨的对象。尼采向插科打诨者的读者描述的"邪恶"面具,对抒情情感的插科打诨式捍卫,这些表明,尼采已经意识到,面具无所不在以及在自我反思艺术中的必要性。像海涅一样,尼采的面具不是为了掩盖而是为了揭示。尼采已经开始意识到,他早期所谓"哈特曼和海涅是无意识的反讽家,反对他们自己的恶棍"之说错了(MusA, VI, 343)。相反,尼采和海涅都是有意识的插科打诨者,他们自己的面具和自

我也是插科打诨的材料。[1]

在《自由鸟王之歌》中，尼采为自己对海涅的新理解树立了一块纪念碑。尼采1879年大病之后写下Rimus remedium[治疗裂痕之药]一诗，副标题为“或：病诗人如何自我安慰”，其中将他的疾病与海涅的“墓床”(Mattress Tomb)类比：

从你这流口水的巫婆口中
一个又一个小时慢慢滴落时间
我恶心然而徒劳地大叫
“去死吧，你这永恒的深渊！”

世界是青铜铸成的
一只闪亮的牛犊
它不听任何愤怒呼喊
疼痛的飞刀
在我的肢体上刻字
“世界没有心，
傻子才为这对世界发火。”

将所有的鸦片，所有的狂热
所有的毒药，都倒入我的大脑！
你久久检查我的脉搏和表情，
你问什么？
什么？“要什么——报偿？”

---

① 参Beda Allemann，《反讽和诗》(Ironie und Dichtung, Pfullingen: Neske, 1969)；Charles I. Glicksberg，《现代文学中的反讽景象》(The Ironic Vision in Modern Literature, The Hague: Nijhoff, 1969)。

哈！婊子的诅咒
还有她的嘲弄！

不！回来！
外面清冷,我听见在下雨——
我应该更温柔地对待你?
拿去！这是金子:硬币闪闪发光
叫你为“欢乐”?
用狂热取悦你?[210]

门突然开了！
雨溅到床边！
风过灯灭——巨大的灾难！
——谁现在若没有至少一百首歌谣,
我打赌,打赌
他将永远如此！(MusA, XX,117—18)

这显然是一首角色诗(Rollengedicht),但是,到底是谁在说话,一点也看不出来;对于“幸福”(Glück)的追求不是海涅诗歌幻想的主题,同样也不是尼采诗歌幻想的主题。因为尼采已经将痛苦诗人的形象融化在他与海涅关系的模式中。海涅在他的《忧愁老太》(*Frau Sorge*)一诗中为这一类似提供了充分的材料:

在我幸福的阳光中,
曾有快活的蚊蚋翩跹。
亲爱的朋友们爱着我,

不分彼此如兄弟一般，
共享我的鲜美的烤肉，
以及我最后一枚金元。

幸福逝去，钱袋空了，
朋友们也风流云散；
明亮的阳光黯然失色，
蚊蚋飞去不再飞还，
朋友们也像蚊蚋一样，
随幸福离开我身边。

漫漫冬晚，病榻侧畔，
只有忧愁与我做伴。
老婆子穿着件白小褂，
头戴黑帽，还吸鼻烟。
鼻烟盒咔啦作响真烦人，
老婆子点头晃脑真难看。[211]

我不时梦见过去的光景，
幸福和新春俱已返还，
朋友与蚊群都围绕着我转——
突然鼻烟盒咔啦一声——上帝见怜，
肥皂泡噗地一声破了——
是老太婆甩鼻涕被我听见。(HH,I,424—25)①

① 译文见《乘着歌声的翅膀——海涅诗选》，前揭，页 200－201 页，略有改动。——译注

与尼采诗的另一个类似可以在海涅《噩梦》(*Böses Getträume*)一诗的最后一段——脚尖点地(pointe)中看到,在这段诗中,诗人从一个讽刺性的美梦中醒来,发现自己仍然被束缚在床上:

她怎么回答,我永远不知道,
因为我突然从梦中醒来,
和许多年来一样,还是一个病人
躺在病榻上,没有任何希望。(HH,I,428)

病诗人的面具使海涅(以及后期尼采)得以获得与痛苦现实的疏离。所有疾病和苦痛被转移给面具,面具变成了一个自我在其中得到反映的独立现实。人格的这种划分,从病诗人面具的逃离,在上面所引海涅的两首诗中都得到了表现,在脚尖点地中被揭示为只是痛苦的真正面具的一个假面具。尼采在 Rimus remedium 一诗中接过这一结构,但作了一个根本的改动。"忧愁老太"开始变形为时间的意象,这是诗人痛苦的根源。在时间和诗人之间形成的对话,像海涅那两首诗中的梦境系列一样,在一个面具的出现与另一个面具的出现之间架起了桥梁。但是,该诗的高潮,死亡以外在世界闯入病房的形式,突然降临,这种反讽的处理方式完全不为海涅的诗歌所知。正是诗人的歌谣使其避免了最终的瓦解。确实,尼采对海涅文体的攻击在这里似乎被颠倒过来了。因为尼采为他自己和海涅写下辩护词,借此描述了所有病诗人安慰他们自己的幻想、面具。他们认为他们自己将通过作品[212]而获得不朽。但是,尼采清楚意识到,这只是一个面具,最后反讽性的"脚尖点地"确立了面具作为面具

的性质，同时并没有否认其在表达诗人自我中的关键作用。①

尼采对海涅的认同，在其最后的主要著作《瞧这个人》中达到了顶点。在半开玩笑地名之为“为什么我如此聪明”的一节里，尼采承认：

> 海涅给我以抒情诗人的最高概念。我在所有千年王国里漫游，试图寻求他那样甜美而激昂的乐章，但是白费力气。他含有一种神圣的恶意，假如没有这种恶意，我想象不出还有什么是完美的——我评价人和种族价值有个标准，这就是他（它）们一是要明白，上帝和萨提尔不可分。——要像他那样驾驭德语！肯定有一天人们要说，海涅和我早就是德语的第一批特技演员了——大大超过了纯粹德国人用德语取得的所有成就。(MusA，XII，199—200)

尼采将“恶意”赋予他自己在《快乐的科学》中的插科打诨企图之中，这“恶意”在此构成了一个桥梁，连接了他自己的个性和海涅的个性。确实，尼采强调其家族的斯拉夫起源，而海涅则是犹太人，尼采和海涅一起将自己从德国文体家的陈腐阵营中孤立出来。这一神圣“恶意”的意识正式成为两人之间联系的纽带，形成了尼采对海涅的最后判断。尼采开始意识到，海涅最伟大的才能是利用他的语言本领探测和呈现他的自我。

我们这样理解尼采欣赏海涅的发展过程，借此，我们就可以在一种新的光线下，理解尼采著作中海涅的古典主义形象问题。

---

① 参拙文，《“暗夜”：尼采的威尼斯诗歌》，载 Nietzsche Studien，I，(1972)，页 247—60；《仿讽开始：仿讽在尼采诗歌中的作用》，载 Nietzsche Studien，4 (1975)，页 52—74。

在海涅身上,尼采寻找并发现了一个这样的诗人:他主要关注的是以艺术形式描述内心现实。这一关注甚至扩展到对古典世界的描述中,这个古典世界反映着诗人的基本人性愿望。海涅探讨古典神话,探讨希腊神话和希伯来神话,探讨诸神的流亡神话和死亡神话,借此创造了面具,这种面具只是诗人自我的延伸。因此,尼采驳斥一种自我定向的关于过去的意象,由此开始他与海涅阴影的争论。尼采越来越意识到,他自己的意象,同样也是由他自己的欲望所决定,这时,他对海涅的看法改变了。当其创造时期结束时,尼采采取了某种修订的自窥症(autoscopy)认识,海涅变成了其历史上的自视幻觉(Doppelgänger),尼采在海涅身上发现,他自己重现了。尼采意识到自己的命运与海涅的命运类似,这一意识导致尼采与诗人的这一完全认同。因此,必须考虑到尼采对海涅的接受过程中的这种戏剧性[213]改变,只有这样,才能回答海涅对尼采的影响问题。甚至关于海涅思想和尼采哲学之间的相似这一更谦虚的问题,也必须仔细地加以处理。因为尼采即便在试图反驳海涅时,他也非常了解海涅。真正的问题是,尼采有他自己关于海涅意象的关系的内在传记,这一传记使我们能够更好理解尼采关于艺术过程的个人评价,而不是诸如师承和影响之类的陈腐问题。

尼采与拉丁世纪末

博尔比(Mark Boulby)

[214]尼采的著作,尤其他最后几年的著作,产生于他与少数过去时代的名人之间持续的紧张互动过程;在较小程度上,也产生于他与自己同时代人之间的互动过程。就其实质来说,这一过程是单方面的;我们有时不禁感到,这是一种自我封闭,接近唯我论,想象力在这种活动中自我吞食。被卷入这一漩涡的哲人和诗人成为一种主观幻想的牺牲品,这种主观幻想如此强烈,转眼之间就将他们变成一些牵线木偶,在被钉十字架者狄俄尼索斯(Dionysus the Crucified)的世界剧(world drama)中,在历史和观念之梦中,粉墨登场。在这一过程中,某些哲人和诗人所以被挑选出来,部分原因在于这位思想者(尼采)生活在孤独中,长期离群索居,与世隔绝,仅靠诸如《论争杂志》(*Journal des Débats*)等几份报纸和逛书店,来获取信息——因此,直到1887年,尼采才知道有陀思妥耶夫斯基其人,就像他1865年偶遇叔本华,1879年偶遇司汤达一样。除此之外,这种选择反映出,尼采心灵中有一种迷恋状态,他总是反复投入同一场战斗,与同样一些人身牛头怪(minotaurs)作战:帕斯卡、卢梭、康德、圣保罗、佛陀以及当然还有许多希腊人。

学者们一直很少强调尼采如何面对他那时的虚构文学

(imaginative literature),这种倾向既可以理解,在某种程度上也不无正当性。但是,不能不看到,载尼采思想生涯快要结束的时候,尼采同时代的创造性作者——诗人和小说家——越来越多出现在尼采哲学活动的世界里。尼采阅读的当代文学主要是法语文学——德语文学此时几乎不足以给他提供什么东西。这种阅读看来非常广泛而不系统。某些有关问题仍然一直没有得到解决,甚至根本就没有被提出来。尼采大量阅读福楼拜、布尔热(Bourget)和波德莱尔的作品,阅读多尔维利(Barbey d'Aurevilly)的某些作品,这使尼采得以熟悉颓废文学(literature of decadence),而关于这个题目,毫无疑问,尼采提出了他自己的一些大理论(comprehensive theories)。虽然这方面的论述不可谓之少,但实际上,很少有人考察这些理论与法国、英国、德国和其他地方形成其风格和特殊传统的颓废派作家作品之间的关系,或者这种关系的缺乏。除了尼采自己的几个概念明显依赖于布尔热的《当代心理学论集》(*Essais de psychologie contemporaine*)及其《续集》(*Nouveaux Essais*),人们并没有[215]说出太多东西。如果企图以某种方式弥补这一缺点,就会带来一个好处:即将一个初看起来完全不同的问题,即古典传统以及尼采对这一传统如何反应的问题,置于讨论中心;这虽然有点出人意表,但却是事实。在颓废主义和新古典主义的某些形式之间,有某种联系(在法国和英国肯定如此),这一点无论如何不难表明,[①]此外,还可以证明,特别在尼采的晚年,尼采如何运用罗

---

① 法国颓废作家本身的作品中虽然极少反映真正意义上的古典传统,但在他们中间,至少仍然有人应用某些古典主题,甚至波德莱尔亦是如此(《莱斯博斯岛》[Lesbos])。无论如何,在19世纪80年代和90年代文学中,新古典主义是一道引人注目的风景——例如Jean Moréas和他"罗马派"。罗马诸皇帝已经激起诸如戈蒂埃和青年福楼拜等作家的兴趣。在英格兰,颓废派作家通常被看作是放荡的新异端分子。参《新异端》一文,载The Quarterly Review,172(1891),页273—304,该文从歌德开始,追溯了从Leconte de Lisle, Gautier和波德莱尔到Walter Pater和J. A. Symonds的传统。

马和希腊材料，这一点是一块试金石，可以用来勘查尼采与所谓颓废派运动的联系。

无论如何，我们有必要从考察一对深刻的悖论开始我们的讨论，在我看来，这对悖论是尼采在有关问题上的大量思考的基础。出于方便，这两个悖论可称之为：原始-有机体悖论（paradox of the primitive-organic）和非自然人悖论（paradox of the artificial man）。现在，按照一种普遍和令人信服的观点，尼采从当代法国文学和思想中获得的东西没有从根本上影响他关于颓废的理论；最多（甚至就布尔热的影响来说，亦然）也就是为这些理论提供证明和极大地帮助他使之明确化而已。[①] 至于说，尼采的思想本身曾影响1890年前的法国和英国颓废派作家，这几乎绝无可能，虽然最近有一种说法，以为格奥尔格（Stefan George）[②]也许在马拉美家的晚会（soirées）上第一次听到尼采的名字。[③] 毫无疑问，尼采用来讨论颓废观念及他所谓其“逻辑”即虚无主义的分析，在当时的欧洲文学中，在详尽性和热烈程度方面找不到可相比较的东西。尼采关于颓废问题的论证深度，非法国和英国评论者的论证所能望其项背，更不用说德国评论者的论证了。尼采的视角固然确实指向不无相似的重要问题，但这些视角却经常是尼采自己特有的。尼采对基督教的猛烈抨击尤其体现了这一点，因为法国颓废派看上去对此有时漠不关心，有时冷嘲热讽，有时则一反常态突然开始咒骂或相信，

---

① W. D. Williams，《尼采和法国》（*Nietzsche and the French*，Oxford: Blackwell, 1952），页156。

② Stefan George，1868—1933年，19—20世纪之交最重要的德国诗人，杰出的翻译家，也是这个时期德国文化的中心人物，围绕他形成了著名的“格奥尔格圈”。——译注

③ 参 Peter Pütz，《尼采和格奥尔格》，载 Stefan George Kolloquium, Cologne: Wienand, 1971），页49—66。

就是从来没有发动过一场连续的和决定性的战役。在他们看来,这样做肯定未免太老套了。

[216]像这些颓废派作家一样,尼采面对的是欧洲人的衰颓(exhaustion),其生命本能的失落,对此,尼采特别指出基督教伦理是根本病因。症状是多方面的:厌倦、社会生活中的普遍“病态”(mobid,尼采爱用该词,如 W,II,1010;III,708,787 等等)、精神消沉、脱节的理智、乏“力”(force);尼采认为,这些病症部分来自遗传,但也有一部分是由于环境因素与人们的全部暗示产生感应性合力作用——他所谓的“获得性衰颓”(acquired exhaustion)(W,III,806;本文所有引文据 Schlechta 版)。在一封给加斯特的信中,有一段文字涉及《龚古尔日志》(*Journal des Goncourts*)第二卷的问世,描写了著名的“马格尼家晚会”,这段引人注目:

> ……一个月两次,晚会把当今巴黎最聪明和最擅长怀疑的头脑聚集到一起(圣-伯夫、福楼拜、戈蒂埃、泰纳、勒南、龚古尔兄弟、谢勒(Shérer)、伽伐尼,有时还有屠格涅夫等等)。愤怒的悲观主义、犬儒主义、虚无主义与勃勃兴致和诙谐谈吐此起彼伏,交相辉映;我自己在那里会非常自在(fit in pretty well)——我心里熟悉这些先生,我太了解他们,以至我已经拥有他们太多。必须更为激进:他们从根本上说全都缺乏首要素质——“力”(la force)。(W,III,1269)

这一缺乏无疑是尼采反对颓废的整个战斗的基本旋律。早在《论历史对人生的利与弊》(1874)中,尼采就使用过一个意象,这个意象不仅与这里的讨论相关,而且对他的整个哲学来说也有核心重要性:“对我们每个人来说,这都一样:他必须反思他的

诸种需要，以组织他内部的无序。"(W,I,284)与随后的夸张不同，在此，尼采明智地将真正的自我与虚假的自我加以区别，热烈地坚持："真正"(genuine)是可能的。尼采后来明确宣布，冲动的"无序之组织"乃意志这"内在暴君"(inner tyrant)的职责(W,III,472)。真正要点在于，对这位思想者来说，形式和组织从一开始就是理想，并且一直是理想。我们必须认为，一种对等级划分、秩序和结构完整的强烈爱慕支配着尼采的工作。如《善恶的彼岸》中一段著名文字所表明，正是这样一些原则总是被颓废者推翻或废除，因为他乏"力"，爱消极，爱休息，爱一种败坏的伊壁鸠鲁主义：

> 在一个种族乌合、万物解体的时代，在人身上可以看到多重遗传，意即：互相反对、甚至不仅仅是互相反对的各种冲动和尺度，彼此争斗，永无休止——这样一个文化衰老和理智破产的人，通常就成为一个虚弱者：他最深切地渴望，**构成他的存在本身**的这场战争应该有一个结束；[217]与一种安慰性的(比如，伊壁鸠鲁主义的或基督教的)药物和思维方式相一致，对他来说，幸福首先是休息之福，不受打扰之福，餍足之福，最终一体之福，作为一种"安宁中的安宁"，用本身就是这样一个人的神圣修辞术教师奥古斯丁的话来说。……(W,II,656)

这一分野非常清楚，并且一直贯穿尼采的后期作品，包括所谓的《权力意志》在内。① 但是，尼采的颓废说，整体地观之，仍

① 《权力意志》这一题目是一个方便的说法，指1883—88年间的笔记材料，以代替诸如Nachlaß[遗稿]等某些德语词汇。

然和他的其他诸多思想一样，一直是一个深刻的谜，并且在某种意义上自我矛盾。就其颓废说，具体言之，困难部分来自一个事实：他用来表述问题的那些范畴本身就是所要表述的问题的函项。《瓦格纳事件》中一段著名的话——这段话与布尔热在其关于波德莱尔的论文中的说法密切共鸣——可以帮助我们彻底看清这一点：

> 各种文学颓废的标志是什么？就是生命从整体脱落。词跳出句子，自行其是，句子漫过页面，树木遮住森林，页面获得生命，代价是全书死亡——整体不再成其为整体。然而，这是每种颓废风格的象征，无一例外：原子混乱无序，意志涣散，用道德的术语说，便是"个体的自由"，扩展为一种政治理论，便是"一切人的平等权利"。生命，自成一体的(identical)生命品质，生命的律动和充溢，被压缩在最小的实体中，最小实体之外，一切生命宣告枯竭。比比皆是瘫痪、疲惫、僵化或敌对和混乱；越是深入更高的组织形式，二者就越是触目惊心。整体再也不是活的；人工堆积和计算出来的东西，一种人工制品。(W,II,917)

详审这段难以索解和高度有争议的文字，将使我们迷失在尼采后期著作的巨大迷宫中。因此，在此我们仅限于指出几点。布尔热本人虽然以社会有机体之喻开始，但他随后马上就转向文学风格问题；《瓦格纳事件》中的高度宣传性的社会和政治扩展是一种尼采式论辩的增生，但即使在尼采这里，它们也没有变成事情的本质。尼采通常被看作一个狂热的个人主义者，因此，看到他诋毁"个人的自由"，这确实也许意义重大。但是，此外特

别重要的是，哲人接过布尔热使用的有机体比喻，并予以强化，他使用这一比喻，指的是：游离部分的自发活跃造成等级秩序的毁灭，将活的整体变成人为的伪实体（pseudo-entity），即一个无生命的“人工制品”（artifact）。艺术品比喻人的自我，这是一个常见的尼采式比喻；至于颓废过程，尼采经常主要用[218]美学术语把它看作——例如布尔热也这样看——风格统一体或整体的一种衰退。有机体变形为人工制品，这非常形象地表明了颓废派的精神状态（mentality）；在这一时期的文学中，常常可以看到，众多浪漫主义有机体意象被解生命化。植物常常变成矿物，躯体（soma）变成机器；花被关在暖房里，鸦片吸食者封闭的“人造天堂”取代了非人世的极乐之境。尼采对颓废的批判，其基础之一，显而易见是一种坚持“整体总是大于部分”的有机活力论（organic vitalism）。而意志的整合力量和凝聚力量，如《权力意志》中的许多段落清楚表明的，正是此类有机同一体（organic identity）的柱石。

但是，我们现在进入了悖论的领域。一方面，在尼采看来，活的有机体宇宙要对抗万物解体，意志必不可少，但在其后期著作中，这种意志同时又以将无序状态组织为艺术或“人”的人为性、自发性的唯一真正来源的面目出现：

> 一个艺术家的伟大，并非根据他所唤起的“美好的感情”来衡量：那是女人的观点。它取决于他接近伟大风格的程度，取决于他能够实现伟大风格的程度。这一风格和伟大的激情一样：不屑于取悦；不知道劝诱；它命令；它意愿。……成为构成自己存在的无序的主人；对自己的无序施加压力使其成为形式：成为逻辑、简单、清晰、数学、法则（law）……”（W，III，782）

生机勃勃的意志阻止向人工制品的退化，但同时，意志又是创造形式和产生人工制品的力量。另一方面，引起意志崩溃和生命有机体解体的正是某些有机的、生理的东西，正是“颓废本能”（the décadence-instinct）（W，II，988）。或以最直接的方式表述这一对立：有机物既是生命也是其腐败；人工制品既是生命的瘫痪，是其石化，是一件赝品，同时也是这种瓦解的克服，意志的无中生有的创造（a creatio ex nihilo）：个人赋予无序状态以其形式，用他自己的人为原则代替自然法（Natural Law）。

通过这种方式，尼采用以思考颓废的范畴确实揭示了一个根本的、悬而未决的对立，这个对立贯穿于西方艺术感性史上这一时期；这种对立乃是尼采的一部分，就如其是颓废派的一部分：这种对立的一方是一种绝对感性主义（hypersensualism），另一方是极端抽象主义（extreme cerebralism）——这种抽象主义，在现时代的某些典型作品中，造成了普拉兹（Mario Praz）所谓的“智能放荡，熊熊燃烧，毁灭一切”（extraordinary conflagration of cerebral lechery）。[①] 就感性主义者一端来说，我们应该注意到，尼采虽然也许用各种不同的方式界定了颓废，但颓废对他来说，正如对伊斯曼（Huysmans，步左拉和自然主义者后尘）来说一样，只是生理学问题。我们到处看到，尼采直接或间接地指向生物学因素：

> 性欲的[219]早熟：法国青年的特别厄运，其中尤以巴黎人受害为甚：当其离开公立中学（lycées）进入世界时，他们已经被毁坏和被污染——永远摆脱不掉可

---

① Mario Praz，《浪漫主义的痛苦》（*The Romantic Agony*，London and New York：Oxford University Press，1970），页 395。

鄙爱好的束缚,嘲弄他们自己和卑鄙地对待他们自己——这精致的罗马战船划桨奴隶……”(W,III,806)

有一点虽不能绝对肯定,但非常可能,即所谓的“可鄙爱好”(verächtliche Neigungen)在此指的是性倒错(perversion,或性变态);我们下面将会看到,尼采如何看待性欲倒错这一问题,乃是一个重要问题。上面这段话不能不让人想到兰波(Rimbaud),虽然尼采肯定从来没有听说过兰波。这段话向我们表明,尼采的洞察力极其敏锐,他在早期发展阶段中看到颓废之花的温床,在本能和有机的存在中看到对自主意志的确切威胁。高度文雅的颓废者其实是一个“罗马战船上的划桨奴隶”(galley-slave),是最原始的囚徒。关于整个颓废主义运动的现代分析将会广泛地核定这种联系:诸如波德莱尔和于伊斯曼(Huysmans)这样的颓废主义者,或在这个问题上的王尔德和邓南遮(d'Annunzio),他们故意反叛浪漫派的自然崇拜,但却没有扔掉认为这种隐秘的信念,即相信理想和规范确实存在并且仍然有效:“颓废派,即使他们拒绝按照卢梭的福音生活,却从来没有否认其真理性……。他们接受自然作为规范的同义词,原始主义作为美德的同义词。”①

论证至此,必须提出萨德(de Sade)的影响问题,因为这种影响贯穿在法国颓废派文学的整个发展过程中。奇怪的是,虽然人们经常指责尼采的思想有残忍和虐待倾向(sadism),但尼采却从来没有提到过这位神圣的侯爵;我在后面将会表明,关于这一疏忽,可能有一个更广泛意义的解释。当然,尼采完全可能

---

① A. E. Carter,《19 世纪法国文学中的颓废观念》(*The Idea of Decadence in French Literature*, 1800—1900, Toronto: University of Toronto Press, 1958),页 4。

没有读过萨德的一个字，但他不可能不知道萨德，因为布尔热提到过萨德，而我们知道，尼采深入细致地读过布尔热。萨德对颓废主义作家十分重要，不仅因为萨德给他们提供了一个可以开采的矿山，而且也因为，萨德开始使"故意粗暴地违反自然"成为一种生活哲学。在萨德看来，反常和人为恰恰证明了完全无法无天的个人对于自然律的优越性。从这种立场出发，只要再前进一步，就可以推论说，性倒错本身合乎自然，因为正如塞蒙斯(Arthur Symons)所说："我断定，所谓'自然的'将再也不是自然的了。"[1]尼采表达了一种几乎同样的观点，他宣布：

> 不是"回到自然"：因为从来就没有存在过什么自然人。非自然和反自然价值的清规戒律乃是常规，是开始；人们在经过长期斗争后才达到自然——他从来不会"返回"自然。……自然：意即，敢于像自然一样不道德。(W，III，616)

这一悖论的目的是彻底推翻这种观念，即认为有一种自然行为的[220]道德。尼采运用一种类似的论证，将他最邪恶的恶魔(his blackest bête noire)——卢梭——与伏尔泰区别开来；卢梭相信，人越接近自然，人就越完善；而伏尔泰的观点正好相反。但是，在这里，毫无疑问值得注意的是，尼采把伏尔泰，而非萨德或波德莱尔，树为他受欢迎的"非自然"人的榜样。在内心里，尼采无疑完全是一个道德家。尼采抨击他所谓"理解一切就意味着原谅一切"(tout comprendre, c'est tout pardonner)的"浪漫主义"道德，抨击为艺术而艺术的客观姿态(W，III，882)，借此，

---

① 《象征主义运动》(*The Symbolist Movement*，New York: Dutton, 1908)，页134。

他试图超越19世纪所有形式的享乐主义，而代之以一套新的但“道德”的原则。但是，在尼采看来，有两种方式可以拒斥或超越自然崇拜：或者畸形(sidelong)地承认自然，自然恰恰因为被践踏，所以仍然不失其为规范，结果就是颓废主义；但是，如果真正而彻底地否认原始人和自然人理想，那么就出现一种全新类型，一类与理想人不同的真正野蛮人，“‘野蛮’人(或用道德词汇来说，恶人)……”(W,III,742)，对这类人来说，自然不指别的，只指他的意志所能命令者。因此，人本身就是人为，因为他是他自己的艺术力量的造物。

要了解尼采后期的作品，必须看到：在这些悖论性的哲学思考中，一面是外来意志(这意志的实质即自我产生)的人为创造物；一面是一个充满生命力的原始人；而尼采把这两种类型联系起来，就像两个长得非常不同的连体婴儿一样。这两个婴儿互不理解对方，甚至更糟，他们几乎没有注意到他们是连接在一起的。认识到这一处境，我们就可以洞察一系列典型的尼采式矛盾，包括他关于演员以及关于戏剧表演原则的讨论，那些讨论乍看起来令人困惑。瓦格纳，在他从前的弟子尼采看来，集法国和德国颓废主义于一身(W,III,647)，尼采把瓦格纳描述成这一戏剧表演性格的最宏伟表现。“演员－精神”(actor-spirit)与学者们的“煽动－精神”(demagogue-spirit)和“海狸－蚂蚁精神”(beaver and ant-spirit)联系起来，因为二者都是一个颓废时代的典型特性。歌剧是颓废在艺术中的具体象征，作为这种象征，尽管(或者更准确地说，正是由于)其明显具有人为性，但歌剧与浪漫主义唯心论(尼采相信自己正在克服和驳斥这种唯心论)密不可分。“越来越果断地在与卢梭相反的意义上‘返回自然’；——远离牧歌和歌剧！”(W,III,532)——请注意这里的关联！“瓦格纳——对于恐怖事物和宏伟歌剧的法国崇拜。”(W,

III,872)瓦格纳的演技、他的异国情趣、他的肉欲性、他那世纪末(fin de siècle)的消极性,全都是一些症状,标志着意志瓦解、生命从固定不变的整体蜕变成众多部分时产生的灾难性退化,退化到不诚实、虚伪和瘫痪的人为性。瓦格纳与前面勾勒的其他种类的人为之人相反,与创造性意志的人、恶人和超人正好相反。瓦格纳无疑是可怕例证(exemplum horribilis),证明了布尔热关于颓废的根本知觉是正确的。

但是,在尼采的长篇戏剧中,有大量的演员。[221]比如有奥古斯都皇帝。在《快乐的科学》中,尼采告诉我们,奥古斯都临死时,

> 那个可怕的人……表示,他一直戴着一副面具,演出一出喜剧,扮演父邦(Fatherland)之父,这时他第一次摘下了他的面具,多么生动的例子!**鼓掌吧,朋友们,喜剧结束了!**(Plaudit amici, comoedia finita est!)(W,II,63)

奥古斯都身上表现出另一种演员的素质,不同于瓦格纳类型的演员:抱有好信念而非坏信念的生存演员,无中生有的(ex nihilo)创造者,不可或缺幻想的鉴赏家。奥古斯督在某种程度上证明了在空虚中生活的艺术和真正的自我控制,借此,奥古斯督指向的方向与颓废不同,但是在尼采的想象中,奥古斯督仍然一直是有些矛盾的形象。毕竟,喜剧(comoedia)本身是悖论性的,正如人为生活本身是悖论性的。在一个混乱的世界中,喜剧是唯一可信的、自我创造的存在吗?抑或——至少通常来说——可能只是一个反常的赝品?

我们要把这些含混之处记在心里,只有这样,我们才能充分

了解尼采与欧洲颓废崇拜之间关系的特点。在这方面,有一个最有用的比较标准,那就是格奥尔格,他作为一个诗人崭露头角之时,几乎正当此时,尼采在精神上死亡之期也到了。格奥尔格具体是在什么时候和在什么深度上受到尼采的影响,这是一个悬而未决的问题,并且很可能一直未决下去。① 无论如何,这与我在此想要提供的论证并无密切关系。与这里的讨论相关的是,格奥尔格可以提供一个出发点,从而便于我们考察颓废主义和古典传统之间的关系。此外,与影响问题完全无关,在格奥尔格的早期诗作和尼采的后期著作之间,还有一系列深层的亲缘关系,有其表现在对意志,对技巧和形式,对无中生有(creatio ex nihilo)的特别关注。在格奥尔格的《阿迦巴尔》(*Algabal*, 1892)②中,一个形象同时从法国颓废主义和罗马衰亡史(Roman history of the Decline)的华丽双翼中形成,这个形象登上了舞台,他在某种程度上像奥古斯都大帝,通过一种艰难的意志行动将他的"喜剧"(comoedia)施加于"现实"(reality)之上。但是,唯我主义自我的这种行动是扭曲的行动,确实,在某些重要方面,这种特点不同于奥古斯都的"生活方式"(modus vivendi),因为后者确实具体地满足了某些社会功能。我们下面将会看到,尼采非常明确地界定,像阿迦巴尔这种行动的本质是一种典型的颓废现象。格奥尔格的黑利阿迦巴鲁斯(Heliogabalus)形象无疑属于主要的颓废传统,而我们却不能这样说奥古斯都。

---

① Pütz 最近(在前揭《尼采和格奥尔格》一文中)指出,这种影响实际上比通常假定的更深、更早。

② 格奥尔格最初的三部诗集之一,其中反映了法国象征主义对他的影响,书名 Agabal 可能出自古代叙利亚地区的太阳神 Elagabal。公元 218—222 在位的罗马皇帝(Heliogabal, 204—222)起初是叙利亚的太阳神 Elagabal 的大祭师,称帝之后,他将此神引入罗马。——译注

对于公元3世纪的皇帝-祭司及其短暂而邪恶的统治，人们很有兴趣，这种兴趣至少可以追溯到萨德侯爵（参《朱斯蒂娜或美德的不幸》[*La nouvelle Justine et Juliette*]）。波（Poe）曾经提到萨德，同样，戈蒂埃（Gautier）在《莫班小姐》（*Mademoiselle de Maupin*，1834；普拉兹称该书为"颓废圣经"）也提到过萨德（Praz前揭书，页332—33）。多尔维利（Barbey d'Aurevilly）将波德莱尔描述为"一个[222]人造黑利阿迦巴鲁斯"（un Héliogabale artificiel；转引自Carter前揭书，页13），而多尔维利并不是唯一作此比较的人。布尔热评论说，"产生了尼禄和黑利阿迦巴鲁斯的奇怪的疯狂"（l'étrange rage qui a produit les Néron et les Héliogabale）吞噬着波德莱尔的心。① 19世纪70年代和80年代，法国文学充满了大大小小的黑利阿迦巴鲁斯，格奥尔格不大可能不知道龙巴德（Jean Lombard）带有虐待狂色彩的小说《弥留》（*L'Agonie*，1888），该小说详细展开了黑利阿迦巴鲁斯主题的阴阳人方面。这位德国诗人，无疑同样拥有极为丰富的古典文学知识，特别是关于拉丁诗人的知识，②并且以其惯常的精神上的严格性，越过法国文学的再生，回到最初的历史文献，诸如卡西乌斯（Dio Cassius）、兰普雷底斯（Lampridius）、赫罗提安（Herodian）。③

在尼采的后扎拉图斯特拉著作中，超人的模糊身影出没其中；格奥尔格《阿迦巴尔》中的黑利阿迦巴鲁斯画像，与尼采的这

---

① "产生尼禄和黑利阿迦巴鲁斯之流的奇怪疯狂"，见《现代心理随笔》（Essais de psychologie contemporaine，Paris：Plon，1916），I，18。

② 例如参H. Stefan Schultz，《格奥尔格和古典时代》，载Studien zur Dichtung Stefan Georges，Heidelberg：Lothar Stiehm，1967），页90—124。

③ 例如参Victor A. Oswald，《格奥尔格《阿迦巴尔》的历史内容》，载Germanic Review 23（1948），页193—205。

种超人形象，具有某些心理上的类似之处。从中也可以具体看出，颓废主义者在对待技巧(artifice)、性变态和意志上有某些微妙的差别。[①] 法国颓废主义者、格奥尔格和尼采，全都倾向于从古典文学和历史中采取范本，塑造人的形象。正如格奥尔格在其马拉美(Mallarmé)颂歌中所表明的，[②]与许多同时代人一样，他关注古代文明，尤其关注衰落时代(era of the Decline)。格奥尔格选择黑利阿迦巴鲁斯的形象，借此，他同时也悄然接受了颓废主义文学最常见的自负：将罗马帝国晚期与19世纪末期相提并论。魏尔伦的十四行诗《忧郁》(*Langueur*, 1885)无疑最充分地表现了这一点：

> 我是帝国，处在衰落的深谷
> 看着伟大的白种野蛮人走过
> 用苦闷的阳光，漫成金色的风格
> 写着无关痛痒的离合诗

[223]当野蛮人骑马闯入之际，罗马知识分子心身俱疲、万念俱灰，还写着离合诗，这幅图画陈述了一个核心的象征，表明他们在特定历史时刻的颓废意识及其心理内容。马拉美也以类似的精神评论说："我的心灵在其中可以找到感性欢乐的文学，就是罗马最后时刻的绝唱，至少就其没有早早地预示野蛮人的再次接近来说，确是如此……"(《未来的现象》[1864])。布尔热

---

① 参 Mark Boulby,《尼采的艺术家问题和格奥尔格的〈阿迦巴尔〉》，载 Modern Language Review 23 (1948)，页 193－205。我将不再暗示意志这一主题可以将《阿迦巴尔》与颓废家传统区别开。

② Stefan George，《全集》(*Gesamtausgabe der Werke*, *Berlin*: Bondi, 1927－34)，XVII，53。

也谈论“拉丁式颓废”(la décadence latine),特别举证说,晚期罗马帝国是可以找到的一个颓废社会的最佳例证,这个社会缺乏生育能力,低出生率,没有战斗意志,屈服于享乐、神经刺激、艺术玩票和怀疑主义。在一大段文字中,布尔热借一个业余心理学家之口断言,颓废比野蛮更可喜,哈德良皇帝(Hadrian)(大概还有安提诺乌斯[Antinous],这个时代的另一个最佳例证)的放荡行径比“公元2世纪的一个日尔曼酋长”对文化贡献更多。虽然颓废时代总是以野蛮人的入侵而告结束,但“美和珍不敌野蛮,这岂不正是它们注定的命运吗?”(le lot fatal de l'exquis et du rare d'avoir tort devant la brutalité;《随笔》,页22)

无论尼采还是格奥尔格,都未曾如此直截了当地看待问题,但人们实际上可以看到,后者甚至到了1919年(在他出版的一本很可能受到施本格勒影响的书中)还在运用这种比喻(《神庙之火》,见《艺术之页》,页11－12)。该比喻在19世纪下半叶开始扩散传播,到了19世纪90年代,“古代的黑利阿迦巴鲁斯”(龚古尔[Edmond de Goncourt])逐渐与一个腐败的拜占庭之梦融合起来——确实,二者实际上相互混淆,所以格奥尔格《艺术之页》(*Blätter für Kunst*)[①]的克莱恩(Karl-August Klein)才(故意地?)犯了一个几百年的时代错误,将黑利阿迦巴鲁斯称为一个拜占庭皇帝。在法国,人们经常倾向于在第二帝国的“声色犬马”(Carter前揭书,页viii)中看到文明最终痛苦的所有独特标记,看到拉丁世纪末。在英国,人们也经常把晚期罗马与维多

---

① 1891年,格奥尔格和“文学神童”奥地利诗人霍夫曼施塔尔相遇,随后共同作创办了唯美主义的纯文学刊物《艺术之页》(1891－1919)。这份刊物主要刊登格奥尔格和朋友们自己的诗歌、戏剧以及他们翻译的外国文学作品。其出版人一直是克莱因,每期印数在500份以内,仅供圈内人士和少数精英人物阅读。——译注

利亚时代加以比较，这种比较有时还非常详尽。佩特（Walter Pater）[1]的学生埃斯科特（T. H. Escott）在1875年发表了一篇文章，名为《罗马和伦敦：公元408年—1875年》（载*MacMillan's Magazine*, 32 [1875]）。佩特本人则在《享乐主义者马利乌斯》（*Marius the Epicurean*, 1885）中，把他自己的时代与安东尼（Antonines）的时代做了一个精心的比较，这一比较被称为"一个直接类比"，[2]而小说家们，诸如萨克雷、[224]肖特豪斯（Shorthouse）、鲍沃尔-李敦（Lord Bulwer-Lytton）等的做法也非常相似。还有人以非常不同的方式建议，可以把格奥尔格《阿迦巴尔》的反常世界看作德意志帝国的一个面具。[3]

尼采偶尔将当代德国文明称为一种颓废文化（III, 872），称之为罗马颓废状态的某些影射；当然尼采还坚持认为，正是基督教阴谋破坏和削弱了罗马帝国的活力。除这些之外，初看起来，我们在尼采那里看不到什么地方与上述说法基本类似。但是，尼采思考过即将到来的野蛮人，确实，我们也许可以把这一点看作这样一种类似。然而，尼采关于颓废过程的根本模式是一种不同的模式，尽管同样也是一种古典模式——即前苏格拉底希腊和后苏格拉底希腊的模式。《悲剧的诞生》在1872年无疑已经确立了这一范式。约尔（Karl Joël）在很久以前就论证说，我

---

① Walter Pater，英国文艺批评家，唯美主义运动的理论家和代表。19世纪末提倡"为艺术而艺术"，其散文和理论，在英国文学发展的历程中，有着很高的地位。他的代表作有《文艺复兴研究》，后改名为《文艺复兴》。这本书的出版为佩特带来了很高的声誉。王尔德称之为"金子般的书"。1885年，发表了哲理小说《享乐主义者马利乌斯》。此外，还著有《想象肖像》、《鉴赏集》、《柏拉图和柏拉图主义》、《希腊研究》等作品。——译注

② Anthony Ward，《佩特：自然观念》（Walter Pater: The Idea in Nature, London: Macgibbon & Kee, 1966），页148。

③ 例如参 Richard Hamann and Jost Hermand，《表现主义》（Impressionismus, Berlin: Akademie, 1996），页26。

们应该将尼采看作一个浪漫派，他将一切都浪漫化，包括将希腊浪漫化，他所谓古典主义只是一种点缀，因为他总是背弃真正的古典时代，即伯里克勒斯时代。[①] 在我看来，这种看法很难解释——如果说不是根本不可能解释：尼采中期和后期思想中为何遍布着对浪漫主义及其作品的敌意。事实上，那种看法与尼采的下述追求也不相容：尼采追求严整风格（overall style），追求"伟大"或"宏伟"风格，追求形式和整体性。尼采坚定地宣布，狄俄尼索斯狂欢的悲观主义决不是浪漫主义，相反，它是"古典的"（参 W，II，246）——这种古典悲观主义乃是他的"本有和自有"（proprium and ipsissimum），他的"灵魂伟大所在"，而且"与浪漫主义毫无共同之处"（W，III，609）。瓦格纳还是一个浪漫主义者，虽然也许是最后一个。因此，约尔的看法是错误的，尼采并没有创造一个关于希腊史的浪漫主义神话。相反，尼采的悲观主义是一种活力论悲观主义（这种悲观主义与各种类型的浪漫唯心主义具有某些相似之处），这种悲观主义导致尼采确立了一种特定的历史范式，这一范式的最突出特点是：指控苏格拉底和亚历山大里亚的理智主义（intellectualism）终结了狄俄尼索斯狂欢时代。[②] 如果我们从《悲剧的诞生》开始，直到《权力意志》，连贯地考察这一模式，我们就会看到，尼采真正强调的是一种有机体的退化、意志的瓦解和一个典型文化实体即城邦

① Karl Joël，《尼采和浪漫派》（*Nietzsche und die Romantik*，Jena：Diederichs，1905），页 279—81。

② 不可能在此深入讨论这一问题。尼采坚持将苏格拉底与 19 世纪颓废文学联系起来，这完全可能是一个严重错误。关于这种观点，参 J. C. O'Flaherty，《尼采〈悲剧的诞生〉中的爱欲和创造性》，载 Studies in German Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries，Siegfried Mews 编，UNC Studies in the Germanic Languages and Literatures，No. 67（Chapel Hill：University of North Carolina Press，1970），页 83—104。

(πολις)的困乏、瘫痪和僵化,所有这些现象都可以用美学术语来加以描述,并经常被用美学术语来加以描述,描述为风格之完整性和独立性的丧失,描述为用一种虚假的整体性、一种瓦格纳式戏剧性外表代替一种活的、统一的同一体:

> [225]哲学家实际是希腊文化(Griechentum)的颓废者(décadents),是对古老、高贵的趣味的反动(——对斗争本能的反动,对城邦[Polis]的反动,对种族价值的反动,对传统权威的反动)。苏格拉底美德之所以被挂在嘴边,是因为希腊人已经失去了这些美德:他们暴躁、神经质、多变,是彻头彻尾的演员,他们有太多的理由要听任道德向自己说教。道德其实也帮不了他们:但是浮夸的辞藻和姿态让颓废者如此心旷神怡……(W,II,1030)

在尼采范式中,有一个基本成分,即"希腊戏子"(graeculus histrio,参 W,II,224),据说他还最终推翻了罗马帝国。《快乐的科学》声称,现如今,某些相似的过程正在现代欧洲发生着。一旦所有人都成为戏子,一切就都开始变得不确实,成为喜剧(comoedia)。一种放荡的个人主义长期流行着,它使所有共同的努力成为不可能。一种享乐主义痴迷于当下感觉,它使伟大的精神作品无从产生,使跨越长时间段的人类成就不能实现。尼采以为,构建性天才(organizational geniuses)、伟大的建造者和设计者从舞台上消失了;也正是在这里,在这种为千秋万代建设的思想里,我们才可以觉察到对宇宙秩序和等级秩序的同一种渴望,而在尼采看来,这种渴望现在却正屈服于分崩离析的各个部分各自为政的无政府状态(参 W,II,224—25)。在这些文

字中，尼采个人主义和无政府主义的恶名无疑要置于一种非常可疑的光线下。

将尼采的著作看作本质上无政府主义的，或过分强调他对个人自我的热衷，这实际上是一个严重的错误。我们已经指出，“个人的自由”并不是尼采的口号之一。对尼采来说，共同体和宗教统一体更重要。“伟大风格”的前提条件总是部分对于整体的等级服从，无论把整体设想为一个理想的、未堕落的原始状态，一个自然的有机组织，还是设想为人为的但真实的自我（通过意志的存在性行为创造出来）。尼采寻找的是这种连贯有序和充分形成的组织，而不是颓废的模型，这时，他在罗马帝国中找到了一个，于是，他以一种与浪漫派作家相反的方式描写罗马帝国。值得注意的是，在其最后几部著作中，尼采对罗马和罗马人的兴趣日益增加，对希腊的兴趣则显著减少。因此，我们看到，在《偶像的黄昏》中，尼采写道：

> 我对风格以及作为风格的警句的感觉，是在接触萨卢斯提乌斯（Sallustius）①时几乎刹那间觉醒的。……凝练、辛辣，拥有尽可能多的材料作为基础，对“华美的辞藻”和“华美的感情”怀着冷酷的恶意——它们让我彻底认识自己。人们在我身上，包括在我的《扎拉图斯特拉》中，可以重新认出一种非常严肃的对于**罗马**风格、对于**比铜铁更持久**（aere perennius）的野心。……我从未从希腊人那里受到如此强烈的影响；坦白地说，对于我们，他们**不可能**和罗马人一样重要。（W，II，1027—28）

---

① Gaius Sallustius Crispus，约公元前86—公元前35，古罗马历史学家。——译注

罗马文学是高贵的(vornehm),而尼采所强调的那种文雅(urbanity)理想,在罗马得到了最充分的体现;此外,尼采在[226]17世纪并且在一定程度上还有18世纪,同样看到了这种文雅,虽然不是在卢梭主义传统(它导致了浪漫主义)中。尼采在后一个世纪看到并赞美的,正好是浪漫派(因此也是颓废派)所未能继承的,即"洒脱(insouciance)、平静、优雅、心智之光熠熠生辉"(W,III,529)。罗马帝国(Imperium Romanum)一词让尼采想到的根本不是一种颓废景象,而是意志在一种有机文化风格中自我实现的景象,尼采很早以前就描述过这种景象:"一个民族生活的所有表达在艺术风格上的统一。"(W,I,140)至少在一代或两代时间里,文雅的光泽并未因基督教奴隶伦理及其恶毒的平等主义之邪恶侵蚀殆尽。《敌基督者》问,如果罗马帝国不是下面描述的那样,还能是什么呢?

> 有史以来在最困难条件下获得的最雄伟的组织形式,与这种组织形式相比,此前或此后的所有组织,都不过是些片段、补丁和半吊子。——那些神圣的无政府主义者做出了一项毁灭"世界"(**这里的"世界"意味着罗马帝国**)的"虔诚行动"……基督徒和无政府主义者:二者都是**颓废者**……**罗马帝国**,这最值得赞叹的宏伟风格艺术品,是一个开端,它的建造经过精心计算,要经得起千年——直到今天,没有谁曾建造过类似的东西,甚至没有谁梦想过建造同样的东西!——这种组织强大到足以经受糟糕的皇帝而不被毁坏:个人的偶然事件与这种组织无关——所有伟大建筑的首要原则。(W,II,1229)

建筑或建造的比喻重新出现。艺术家的意志雕琢了顽石，在石头中得到凝固，可以抵御一个又一个世纪的风雨，战胜有机体的腐败，这种意志就是尼采对那种足以克服颓废和虚无主义风格的首要要求。这种风格的经典模式，它在外观上的严整，实际上否定了个别之物或特殊之物。这会使我们想到格奥尔格笔下黑利阿迦巴鲁斯的世界，矿石和金属的世界，皇帝凭个人意志创造出来的一个人造下界(underworld)，尽管如此，我们还必须认识到，在这两种人为形式之间有一种区别。它们的性质截然不同；它们的预设也截然不同。阿迦巴尔的下界按照传统的颓废方式，仍然建基于这种观念，即把自然当作规范。因此，人们最终不可避免地会发现，阿迦巴尔仍然处于困乏之中，事实上，他自己也觉得自己处于困乏之中；格奥尔格把巴伐利亚路德维希二世(Ludwig II of Bavaria)[①]作为模型之一(当然也是拜洛伊特的保护人之一)，此人的活动很可怜，同样，格奥尔格笔下

① 1864年18岁的路德维希登上巴伐利亚国王的宝座。登基伊始，路德维希就卷入普鲁士和奥地利之间为争夺德意志霸权而发动的第二次王朝战争——普奥之争的旋涡。这样的难题超出了路德维希的外交、政治和军事才能，远非这位年轻又缺乏经验的国王所能驾御。到1866年，作为奥地利联盟的一方，巴伐利亚不仅战败，还要支付给获胜方普鲁士一大笔战争赔款。1870－71年，普鲁士和法国爆发了第三次王朝战争——普法之争。在这次战争中，路德维希支持一个统一的德国的构想，以及普鲁士国王威廉一世成为未来德意志皇帝的声明。作为对巴伐利亚放弃独立的回报，普鲁士的铁血宰相俾斯麦给予路德维希财政上的援助。路德维希迷恋音乐文化，热中修建城堡宫殿。修建这些城堡不仅耗尽了路德维希的私人财富，而且吞噬了大量的国家预算。由于日益增长的债务，路德维希的大臣和亲友在1886年1月为他安排了一次仓促草率的精神测试，结果路德维希被诊断为有精神病，并且不再适合管理国家。于是这位孤独、专制的国王迁往施塔恩贝格湖边，由一座山上的城堡改成的精神病院内。1886年6月13日的晚上，路德维希和他的医生去湖边散步，但他们两个人谁也没有回来。在他落水淹死的地方只有几个带水的脚印。作为艺术家的资助人，而非一位热中政治的统治者，他对作曲家瓦格纳极其推崇。他建造了令人难以置信的豪华城堡，如新天鹅城堡，这些才是路德维希真正的遗产。——译注

主人公的活动都很可怜。尼采的意志帝国的"非自然性"与此完全不同,因为它没有预设一个由之离开的自然。对这一意志帝国来说,除了意志的自然之外,不存在也不能存在其他任何真正的"自然",而一旦把这种处境赋予崇拜或神话的普遍性(或至少是集体的价值),就产生了狄俄尼索斯式的或古典的悲观主义。当然,要对尼采进行概括非常冒险。尼采全部作品的特点,最多只能将之称为连贯性的隐约闪烁。但是,就目前讨论的问题来说,这些闪烁已足以使我们简短考察这位哲人关于个别罗马人和希腊人的评论,借此确立我们的论点。但是,矛盾和偏离[227]在所难免。一方面,一条简短的笔记——"原始的混乱生物,*罗马人*"(W,III,851)——表明了一种典型的尼采式颠倒,从以文雅作为评价标准转向以原始作为评价标准。另一方面,尼采无法否认,从外部攻击帝国最后获得成功,这使他在其内心的戏剧作品中,每每非常接近伏尔泰的戏剧结局(dénouement),即野蛮人的入侵不可抵抗。无论如何,大体上说,尼采的罗马模式(以及某些希腊模式)所服务的对象显然是一种非颓废的理想。

尼采从未提到过黑利阿迦巴鲁斯,也极少提到尼禄。在一段文字中,尼采把(福楼拜年轻时曾经景仰的)尼禄及其 qualis artifex pereo! [*即将死去的我是个什么样的艺术家*]([译注]尼禄临死时说的一句话),与临死时的奥古斯都相提并论,认为二者共同表现了"戏子的虚荣! 戏子的饶舌!",因此,尼采把他们与"真正的人而非一个演员"的*提比留*(Tiberius)皇帝加以对比(W,II,63)。值得注意的是,在这里,在《快乐的科学》中,尼采仍然坚持真正的存在与发明出来(或扮演出来)的存在之间泾渭分明的区别。事实上,尼采从未真正成功地从自己思想中剔除"真正的"概念。但是,随着对人为之人的崇拜之发展,一个对

他来说更具有重要性的区分是两种不同类型的人为之间的区别，即瓦格纳式戏子类型和超人艺术家之间的区别。关于超人艺术家的早期起源及其发展顶点，可以在下述谈话中找到：例如，尼采谈到普罗米修斯及其“犯罪之必要性”（《悲剧的诞生》；W，I，60），谈到他的野蛮人品质（《权力意志》；W，III，846）。而在《善恶的彼岸》中，我们看到一个意志英雄的光荣榜，他们克服和“战胜”了他们的内心冲突，而非屈服于那种渴望，即渴望一种“安宁中的安宁”和一种绝对平静：在这个名单上，我们看到了恺撒和阿尔喀比亚德。对颓废派来说，阿尔喀比亚德也具有一种潜在的意义，正如普拉兹所表明的（参 Praz 前揭书，页 295 和 369）。甚至尼采在某些地方也以某些类似的术语提到阿尔喀比亚德，就好像一个人放弃了自己的斗争本能——αγων，这希腊活力的真正来源（W，III，299）。

在罗马人中，佩特罗尼乌斯（Petronius）也许堪称最好的例证，尼采通过讨论这个例证，决定性地表明了他自己与颓废派之间的距离。《讽刺小说》（*Satyricon*）的作者当然是颓废派诗人们趋之若骛的一个榜样。例如，魏尔伦（Verlaine）提到，颓废的真实形象有：处于其女人们（Délacroix）中间的撒丹纳帕鲁斯（Sardanapalus），在留血至死时还在诵诗的塞涅卡，“用鲜花掩盖自己痛苦的”佩特罗尼乌斯（Petronius）。[①] 我们在前面已经引用过的《季度评论》（*The Quarterly Review*）中的匿名文章认为，颓废派的灵感来源于“卡图卢斯（Catullus）、写《金驴记》的阿普留斯（Apuleius）、阿比特（Petronius Arbiter）和众多的希腊抒情歌手们——西塞罗自称从来不可能有时间阅读他们的作

---

① Joanna Richardson，《魏尔伦》（*Verlaine*，London：Weidenfeld & Nicholson，1970），页 190。花的主题贯穿颓废派文学，亦见于《阿迦巴尔》，这一主题明显是非尼采式的。

品”。尼采对[228]德拉克洛瓦的颓废毫不怀疑(参 W,II,1091; *The Quarterly Review*, 172[1891], 293),但他对卡图卢斯或阿普留斯毫无兴趣。尤其鉴于尼采对萨卢斯特(Sallust)(以及贺拉斯)所作的评论,我们也许可以认为,“阿普留斯的腐败形象”(*The Quarterly Review*, 172[1891], 302)并不合尼采的口味;对尼采来说,这位作家(对于伊斯曼则极具吸引力)的荒淫无耻和肉欲幻想几乎毫无魅力可言,尽管尼采坚持说自己敬重“插科打诨”。就佩特罗尼乌斯来说,特别值得注意的是,尼采强调他的特征是健康。尼采从文体学家的观点宣布,佩特罗尼乌斯是 tutto presto[急板大师](W,II,594)——因此,不可能把他译成恰当的德语!佩特罗尼乌斯“使万物奔跑起来”。正如薄伽丘(Domenico Boccaccio)致帕尔玛大公(Duke of Parma)的信中谈论博尔吉亚(Cesare Borgia)[①]时写到,佩特罗尼乌斯是“无限健康、无限宁静和无限恰当地构成的”tutto festo(W,II,1210)。《新约》令人畏惧,其中“看不到一点玩笑”(W,III,527);《讽刺小说》与《新约》形成了多么鲜明的对比!尼采赞扬佩特罗尼乌斯的小说,这是一个罕见的例子,它让我们看到,尼采有时也会赞美一部专门处理性变态并以此为中心的作品。

在尼采关于颓废的悲剧中,柏拉图和苏格拉底当然是两个主要形象。在此讨论他们的意义会使我们离题太远,不过,我们确实还应该注意到另一个思想家,因为尼采同样直接并也许更恰当地指控此人是颓废派道德(尼采在自己的时代所发现的那种道德)的一个远祖和最好例证:此人就是是伊壁鸠鲁,直到最近,人们一直在一定程度上忽视了伊壁鸠鲁在尼采的演员表

---

① Cesare Borgia,1475—1507,罗曼涅亚城邦君主,史称现实主义政治家的典范。——译注

(dramatis personae)中的重要性。[①] 可以说,各种形式的伊壁鸠鲁主义构成了众多颓废表现的基础。关注当下,关注感觉和快乐(广泛意义上的快乐),此观点根本上的被动性,它的静态性质——所有这些都已经表明,伊壁鸠鲁主义与颓废派有联结。无论如何,这个时期的法国作家对伊壁鸠鲁本人并没有太大兴趣——无疑,这是因为伊壁鸠鲁没有为过度教养生活提供一个足够明显的例子。无疑,在伊壁鸠鲁背后,站立着赫拉克利特的阴暗形象,而尼采甚为赞赏赫拉克利特。"世界永远需要真理,也永远需要赫拉克利特"(W,III,380);赫拉克利特的流变是尼采全部哲学的一个根本构想,虽然根据尼采主观的戏剧化方法,赫拉克利特有时据说在其中扮演了某一角色,但却很少或根本没有什么证据。[②] 19 世纪伊壁鸠鲁主义的这些祖先不是在法国文学中,而是在英国文学中,尤其在佩特(Walter Pater)身上,[229]找到了其杰出的门徒。虽然在某几个方面,佩特与尼采极其接近(简直令人不可思议),但二者的区别仍然不可磨灭。像尼采一样,佩特痴迷于统一的整体,尤其痴迷于获得一个个人的宇宙、一种秩序状态——"洞见"的宇宙形成瞬间(cosmoplastic moment)将这种秩序状态加之于一个未形成世界。[③] 佩特做过

---

① 《国际尼采研究书目》(International Nietzsche Bibliography,1968)只提到一项研究:G. Barkuras,《尼采和伊壁鸠鲁》(Nietzsche und Epikur,Diss. , Kiel, 1962)。尼采对当代怀疑主义者 Marie-Jean Guyau 著作(La morole d'Epicure, et ses rapports avec les doctrines contemporaines, 1874)非常重视,这一点值得记住。

② Knight 指责尼采在这个问题上不诚实,参 A. H. J. Knight,《尼采生活著作某些方面观》(*Some Aspects of the Life and Work of Nietzsche*, Cambridge: Cambridge University Press, 1933),页 106。这一批评确实错了,因为它忽视了尼采所从事的想象性独角戏的性质。

③ Barbara Charlesworth,《黑暗之旅:维多利亚时代文学中的颓废意识》(*Dark Passages: The Decadent Consiousness in Victorian Literature*, Madison: University of Wisconsin Press, 1965),页 45—46。

关于狄俄尼索斯的讲座，即《狄俄尼索斯研究：火和露的精神形式》(1876)；就此而言，鉴于讲座日期，鉴于佩特对希腊艺术的二元解释与《悲剧的诞生》如此接近，于是，有人就自信地提出：佩特肯定知道尼采。但事实却正好相反：佩特直到他晚年，从来没有听说过这位德国作家尼采。[①] 佩特的人生观在总体上始终有别于尼采的人生观。一方面，佩特的人生观更多指向自我崇拜，另一方面，与尼采相比，佩特的人生观向传统道德观念做出了更多的妥协。佩特在其《文艺复兴》第二版时删掉了那篇著名的前言，因为有人认为该前言败坏年轻人的道德——这个让步是最非尼采式的。佩特的小说《伊壁鸠鲁主义者玛里乌斯》(*Marius the Epicurean*)遭到了严重的误解；在该小说中，佩特和尼采一样超越了伊壁鸠鲁的解决方案，而肯定一种意志行动(willed action)的道德性。但是，佩特有利他主义思想，试图探讨一种基督教式的出路，因此，佩特仍然区别于尼采。

尼采对伊壁鸠鲁的批评概括地说明了他关于颓废的理论：颓废是意志的失败和生命的逃避。这些批评有助于证明，尼采的思想从来没有真正促使他走向一种内倾型的自我崇拜，也没有促使他为经验本身的缘故而操纵经验；在这方面，尼采从来没有持有佩特《玛里乌斯》由之开始的那种立场，片刻也没有。上面提出的建筑学比喻更准确地表明，尼采唯心主义的一般方向是什么。尼采相信，伊壁鸠鲁主义者和斯多亚主义者已经丢失了原始的"天真"(尼采认为早期希腊人拥有这种天真)，因为他们不主动地去生活。伊壁鸠鲁把自己关在自己的花园里，严密

---

① Arthur Symons 以及其他一些人追随早期的方式，断定在尼采和佩特之间有紧密联系。不止一位现代作者曾重复这一断言。但是，关于否定性的论据，参 David S. Thatcher，《尼采在英格兰》(*Nietzsche in England*, Toronto: University of Toronto Press, 1970)；Patrick Bridgwater，《尼采在英语国家》(*Nietzsche in Anglosaxony*, Leicester University Press, 1972)。

注视自己对刺激的反应，试图获得一种自制状态。尼采承认，阿里斯提普斯(Aristippus)多少更主动一些，而皮浪(Pyrrho)简直“令人厌倦”得要死，甚至比伊壁鸠鲁还要腐败。尼采程伊壁鸠鲁是“一个典型的颓废者，我第一个这样认识他”(W，II，1192)。伊壁鸠鲁公开指责过柏拉图，所以本来也许应该得到尼采的好评，但实际上，伊壁鸠鲁却是“一种狄俄尼索斯式悲观主义者的敌人”。此外，基督徒正是一类伊壁鸠鲁份子，而基督徒和伊壁鸠鲁份子同为浪漫主义者。在《快乐的科学》中，有一段极为重要，题为“何为浪漫主义?”[230](W，II，244—46)，这段话将两种类型的痛苦区别开来。既有来自“生命之充溢”的正面类型的痛苦，也有来自这种充溢之贫乏的负面类型的痛苦。后一种痛苦者追求“平静、安宁、平稳的大海，通过艺术和知识来解放自己……要不就是追求出神、抽搐、昏迷、精神错乱”。这是一种“双重需要”，是浪漫主义热情的两副面孔。尼采在此虽没有明言，但不难看出，浪漫主义与颓废情感的明显关联，例如，浪漫主义与波德莱尔的鸦片天堂及其 luxe, calme et volupté[奢华、宁静和愉悦]相去不远。在《快乐的科学》中，另一段名为“我们为什么看上去像伊壁鸠鲁份子”(W，II，250—1)，其中强调当代人的迟疑，他们在严厉决断面前畏畏缩缩，迷恋于沉思。至于斯多亚份子，其实同样是一帮颓废者。塞涅卡是一个坏演员——一个浮夸卖弄的“美德斗牛士”(W，II，991)。奥勒留在 19 世纪被广泛讨论，他也是《伊壁鸠鲁主义者玛里乌斯》的一个核心人物；①

① Matthew Arnold 对奥勒留的论述，见《批评文选》(Essays in Criticism，1865)。Taines 是这位皇帝的一位伟大的赞赏者，Renan 既写到过他，也写到过皇后 Fausina，而这位皇后在《伊壁鸠鲁主义者马里乌斯》中不无一个颓废尤物(femme fatale)的诱惑力。Pater 意识到人的悲剧，尼采似乎也对此有所感觉：“通常的理想人物：好人，无私的人，圣人，智慧的人，公正的人。啊，奥勒留!”(W，III，482)。

尼采批评奥勒留，因为他其实不知道如何肯定（与此不同，佩特批评奥勒留，是因为他对人类痛苦没有反应）。尼采用自己的永恒复返学说（肯定的学说）对抗奥勒留的斯多亚－赫拉克利特学说："我欣然，所有曾在都将永在——大海重新将它冲上岸来。"（W，III，680）

"什么是浪漫主义？"——这是一个极为重要的陈述。在这里，尼采分析了伊壁鸠鲁份子的追求，他们追求存在的稳定状态，目的在于"永恒化"而非毁灭和改变；在这个分析中，尼采再次进一步区分出两种类型，（在讨论痛苦本身时，尼采也是这样做的）。首先，有那种"使之成为永恒的意志"，这种意志意味着创造出伟大作品，这些作品可以克服时间，所以，这种意志几乎使痛苦的否定方面重新成为肯定性的；其次，有那种强暴的、痛苦的斗争，以便将自己的痛苦印入生命之流，这种斗争导致的结果非常不同，事实上，导致对真正宇宙（true cosmos）的一种否定、一种自我中心的赝品和外表：

> 但它也可以是一个深深痛苦、挣扎、受折磨者的专横意志，这个人乐于看到他身上最个人性的、最特殊的、最切身的存在留下印记，看到其痛苦的根本特性变成一种有约束力的法则并成为强制性，他似乎在万物之上刻写他的形象，他的痛苦的形象，将万物转变为这一形象，并打上这一形象的烙印，借此来报复万物。这后一种乃是浪漫悲观主义的最动人形式，无论其为叔本华式的意志－哲学，还是瓦格纳的音乐。

这是尼采在《快乐的科学》中对颓废派的精确界定，这些颓废派包括波德莱尔、于伊斯曼、[231]布尔热、多尔维利（Barbey

d'Aurevilly)以及他们的许多先驱和后继者，包括写作《阿迦巴尔》的格奥尔格；这些颓废派的典型特征是受折磨意志的唯我论行动。这段话描写了伊壁鸠鲁式态度的两种变化形式，其中，用尼采的话来说，前者乃是"古典的"或"狄俄尼索斯式的"悲观主义，其意义并非完全限于个人；而后者，在这里被称为"浪漫主义的"悲观主义，很显然，这种伊壁鸠鲁式态度乃是黑利阿迦巴鲁斯之可怕倒错的萨德侯爵现代版。现在似乎更容易理解，尼采为什么会对萨德侯爵毫无兴趣(就我们所知道的)。尽管尼采赞赏《讽刺小说》(这种赞赏明显由于非常不同的其他原因)，我们却必须这样阅读尼采的全部著作，即认为它们反感所有形式的性欲倒错。虽然这一结论的基础是一种否定、一种缺乏，但是，这一结论对尼采那样的思想家来说，却有某种重要性，因为这个思想家在一个颓废主义运动时期写作，要更深入地理解其著作，显然就应该考虑到他的性欲态度。在一种哲学水平上，我们可以说，尼采不喜性倒错，这尤其(inter alia)反映出，他根本上拒那种意志的行动，因为那种意志缺少一种更广泛框架，或者甚至缺少一种崇拜的确实性。

普拉兹指出，虐待狂乃是颓废文学最独特的标志之一，性变态则是其最根本的意向之一(Praz 前揭书，页 394)。尼采的著作从来没有这种意义上的虐待狂或变态。为了确定超人的人为性与颓废者的人为性之间的区别，尼采将颓废者的人为性视为性欲上和机体上的一种退化("姐妹婚姻"[!] W，III，872)。颓废者的意志行动完全是自我中心主义的外在投射和痛苦投射。正如"什么是浪漫派?"的逻辑表明，颓废者至少是初期变态者。这些过度的投射经常会——比如于伊斯曼就是这样一例——消解于感性的天主教怀抱之中，对此，尼采几乎完全不感到惊奇。尼采的论点所要求的正是这种结果。与此一致，尼采几乎很少

触及阴阳人主题，而这一主题无论在古典世界，还是在颓废主义的世界(《阿迦巴尔》就是一个证明)，都是十分常见的主题。据约尔(Joël)说，尼采在巴塞尔大学本来打算讲讲萨福，但从未讲过。[1] 在尼采看来，女性原则的破坏性影响乃是颓废主义的一个确定原因；尼采即便提到阴阳人的特性，也会轻蔑地加以拒绝。尼采暗示，女性已经渗透到男性的专属领域，摧毁了“自然的”关系：

> 法国大革命是基督教的继续。教唆者卢梭：他重新解放了女人，从此女人就被描述得越来越有趣——描述为受苦的。然后是奴隶和斯陀夫人。然后是穷人和工人。然后是恶人和病人……。然后是对于感官快乐的诅咒(波德莱尔和叔本华)……[232](W，III，431)。

可以说，波德莱尔在《恶之花》中已经不断诅咒了性欲，但同其他颓废者一样，他在心志的纵欲中颠覆了自然。文人中最好的例子是圣伯夫(Sainte-Beuve)和乔治·桑(George Sand)：

> 如果恰好是一个女人让罗兰夫人(Roland)或斯达尔夫人或乔治·桑先生(Monsieur George Sand)感到着迷，那么这除了表现出坏的趣味之外，还表现出本能的败坏[即：机体退化]。乔治·桑特别代表了颓废主义的非自然状态，在这种状态中，有机体已经成为一个

---

① Joël前揭书，页363。当然，我自己并不认为这说明什么问题。在巴塞尔，尼采讲授的课程几乎完全限于讨论希腊文学和思想的较早时期，避开亚里山大里亚作家，几乎完全没有讨论拉丁作家。

> 人造物,存在的生命只是以部分的形式存在:"她像钟表一样上紧发条。……冷静得像雨果,像巴尔扎克,像所有浪漫派——只要他们在创作!而她会如何自我欣赏地躺在那里,这条多产的写作母牛,她身上具有某些坏的德国素质,就像她的师傅卢梭一样……(W,II,994)

尼采的火轮旋转着向所有方向放射出火花,毁灭性地穿过他那个时代可以燃烧的文学材料。在上述引用的文字中,驾驶战车的是原始主义者,同样,他还狂暴好战,鼓吹他所爱慕的"自然的"男子汉气质。尼采惊呼,欧洲处于一种"苍白的女人主义"的威胁之下(W,III,471)。"女人主义:卢梭,受情感支配,感觉之君临天下的证人,谎言。"(W,III,510)今天的艺术家,如果不是"一些歇斯底里的小女人",还会是些什么?当然,"这与其说是对'艺术家'的指责,不如说是对'今天'的指责"(W,III,755)。颓废尤物(femme fatale)——黑利阿迦巴鲁斯、阴阳人——在这里没有位置。我们看到,巴黎的 lycéens(公立中学生们)必然不可避免地因为他们的"可鄙视的性情倾向"而受到谴责。尼采,这位不可救药的理智主义者因此哀叹,退化的浪漫主义原始人对理智太冷淡了。他们已经扫除了等级秩序,有机体已经融化为液体,创造性意志屈从于逗乐,剩下的只有在 1871 年建立的假日尔曼帝国(imperium Germanum)的瓦格纳式歌剧。但是:仍然有假定的野蛮人。在 19 世纪这个拉丁世纪末(Finis Latinorum),对于居住在永恒之城巴黎(Eternal Paris)的诗人们来说,那些野蛮人并不需要到远方去找:在这些诗人们中,有些人必定以为,在色当(Sedan)战败之后,那些野蛮人真的从身边走

过，头戴带穗的头盔。[①] 不用说，在尼采看来，这种观念必定是一个谬种。尼采自己假想中的"新"野蛮人、"讽世者、诱惑者、征服者"（W，III，449）应该同时结合智性上的（intellectual）优越性和健康的身体及充溢的能量。人中的"野生动物"，即野蛮人，应该同时是人为之人，是有机的但也是被构造出来的，是一个面具但不是一个赝品，是古典的：

> [233]关于未来欧洲人的一般观点：他将是那种最聪明的奴隶野兽……一种世界性的情感和理智混乱。他如何能够生出一个**更强健**（stronger）的人种？一个具有**古典**趣味的人种？古典趣味：意愿简化、强化的意志，意愿幸福之可见性的意志，意愿可畏惧性的意志，裸露心理的勇气……。为了从那种混乱中奋力走向这种形式——这不得不需要某些**强制**：人们必须在被毁灭和**战胜**之间做出选择……。问题：20世纪的野蛮人在哪？（W，III，690）。

为了对抗瓦解过程，尼采重新肯定那种趋向形式的意志。原始和人为之间的孪生关系令人困惑，开始呈现为主导。这些"古典"野蛮人，这一根本用语矛盾（contradictio in adjecto），将成为一种新生，将是正在腐败的西方心灵帝国的一种重建。尼采嘲笑民主主义者总是害怕来自下层的野蛮人。但在尼采自己的生动想象中，他与另一帮人联合起来反抗罗马，这帮人具有无可指摘的古典血统："他们来自上层：一个具有征服和统治天性

---

① "还存在着这样的观念：70年代的普鲁士人乃是野蛮人，而巴黎是罗马或拜占庭。"见 Gustave Kahn，《象征派和颓废派》（*Symbolistes et décadents*，Paris：Vanier，1902），页37—38。参 Carter 前揭书，页108。

的人种,他们寻找某种他们可以加以塑造的材料(强调为笔者所加)。普罗米修斯就是这样一个野蛮人。"(W,III,846)

尼采和悲剧之死：一个批评[①]

考夫曼(Walter Kaufmann)

一

[234]“悲剧之死”观念源于尼采。尼采不仅首先在《快乐的科学》中、然后在《扎拉图斯特拉如是说》中宣布：“上帝死了”；而且，在其第一部著作《悲剧的诞生》中，我们就已经读到：

> 希腊悲剧的结局与其他一切更古老姊妹艺术的结局不同：它是由于不可调和的冲突而自杀的，因而是悲壮的……。希腊悲剧死后，出现了一个到处都能深深感觉到的巨大空白。当提比留斯时代的希腊渔夫驶过一座孤岛，他们曾听到“大神潘死了”的可怕呼喊，同样，现在长长的叹息也穿过了整个希腊：“悲剧死了！

① 本文节选自 Walter Kaufmann 的《悲剧和哲学》(*Tragedy and Philosophy*, New York: Doubleday & Company, 1968)节 34、37、38、40、48 和 50，经出版者允许重印于此。所有德语和希腊语英译出自作者；引用荷马《伊利亚特》的几处英译，用 E. V. Rieu 译文，所注第一个数字是企鹅版译本的页数(Harmondsworth, Middlesex, 1950)，然后是希腊文原本的卷数和行数。

诗也跟它一起去了！……”(§11)

在20世纪上半叶，正是尼采关于悲剧的诞生和他关于所谓“阿波罗”和“狄俄尼索斯”的讨论，使他的第一本著作声誉鹊起。英国所谓的剑桥学派(Cambridge school)将尼采这方面的思想加以发展，众多学者通过哈里森(Janc Harrison)和穆雷(Gilbert Murray)的著作接受了它们。但是，爱欧斯(Gerald Else)挑战了他们的理论，并提出一种不同的假设。①

自二战以来，尼采关于悲剧死亡的讨论影响与日俱增，他的许多观念几成老生常谈。本章的主旨之一是，表明这些盛极一时的观念站不住解，无论就希腊悲剧的死亡来说，还是就悲剧在我们时代的死亡来说，都站不住脚。

盛行论点的系统缺陷之一是，人们讨论的只是一种类型的[235]悲剧，却觉得自己在讨论所有的悲剧；他们在谈论悲剧之死时，他们通常的意思是：公元前5世纪之后，再也没有人写出过像《俄底浦斯王》这样的悲剧；或者20世纪，再没有人写出这样的悲剧。但是，索福克勒斯本人在写下《俄底浦斯王》之后，同样再没有写过这样的悲剧：无论《菲罗克忒忒斯》，还是《俄底浦斯在科洛诺斯》，都并非以悲剧结束，而《厄勒克特拉》则在一种胜利的调子中结束。甚至在《埃阿斯》中，主人公的死亡发生在第805行，而余下的555行主要关心的是：是否应该给他一个英雄式的葬礼，最终结果是给了他这样一个葬礼。换句话说，在索福克勒斯现存的悲剧中，只有三部以悲剧结束。

可以针对我的论点提出下述反驳。虽然索福克勒斯比欧里

---

① Gerald F. Else,《早期希腊悲剧的起源和形式》(*The Origin and Form of Early Greek Tragedy*,Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1965)。

庇德斯年长，两人却都死于公元前 406 年——欧里庇德斯比索福克勒斯早死几个月。如果说欧里庇德斯导致了悲剧的死亡，或者说，他至少代表了悲剧在其中不再可能的新时代精神(这是尼采的主张)，那么似乎就可以推测，索福克勒斯(尤其在老年，在生命的最后 20 年中)同样也受到了传染。

然而，如果告诉人们，欧里庇德斯的悲剧不是真正的悲剧，而索福克勒斯也只写过三部真正的(bona fide)悲剧，这样一来，关于悲剧之死(无论死于公元前 406 年左右，还是死于我们的时代)的整个观念，就会成为笑谈——除非我们这时拉来埃斯库罗斯，说他才是悲剧的创造者；如果我们想知道真正的悲剧是什么样子，我们必须转向埃斯库罗斯的戏剧。这正是尼采明确表示的意思，而这一意思若能成立，他的论点就不荒谬了。因为在这种情况下，我们就可以说，埃斯库罗斯的七部现存悲剧是该戏剧类型的典范之作，而索福克勒斯最后像欧里庇德斯一样，屈服于正在到来的公元前 4 世纪的根本非悲剧性观点，不过在此之前，索福克勒斯为这一戏剧类型贡献了三部伟大杰作。

然而，事情的真相却与此相去甚远。在很大程度上也许因为，语文学经常拘泥于细节，陈腐不堪，结果，从哲学上讨论这一主题的渴望不免走向了另一个极端，以为详细讨论具体的希腊悲剧不够哲学(sub-philosophical)。结果，埃斯库罗斯和索福克勒斯的哲学维度一直没有得到探讨——这种情形在《悲剧的诞生》中并不比在《诗学》中好多少。因此，不管是尼采，还是那些在我们时代刷新尼采论题的人，他们从来都没有意识到，他们那种与悲剧之死联系起来的根本态度，在埃斯库罗斯身上体现得最为明显。

尼采关于希腊悲剧之死的描述散漫而华丽，充满引人入胜的观念。在此，我们不打算提供详尽的概述和冗长的辩论，而只

强调三个核心主题。尼采反复声称，导致悲剧死亡的新精神是“乐观主义”——据尼采说，这种乐观主义，同时还有对辩证法的喜爱和对知识的过度信仰，不仅见于苏格拉底，而且见于欧里庇德斯。尼采把“悲剧之死”归之于乐观主义和理性主义，我们在后面将会引用和讨论这些段落，现在，我们仅满足于将这两个主题与第三个主题联系起来，[236]这第三个主题有助于澄清前两个主题：第三个主题即相信可以且应该避免灾难和悲剧。只要人们充分运用他们的理智，他们就将不再需要悲剧——此即所谓导致悲剧死亡的乐观主义概念（最后一个主题在 20 世纪比在尼采时代更为明显，虽然他确实将悲剧与不可救治之物联系起来）。

我将试图表明，这是埃斯库罗斯的信念。欧里庇德斯完全不是一个乐观主义者，他确实像亚里士多德（虽然出于不同的理由）所说，他是“诗人中最具悲剧性者”。与索福克勒斯和欧里庇德斯相比，埃斯库罗斯是最乐观主义的：只有他怀有崇高的信心，相信通过正确运用他们的理智，人们就可以避免悲剧和灾难。按照现代的标准，他的世界观是反悲剧的；但他却创造了悲剧。

在这一反常事实的礁石上，关于这一主题的大多数讨论都未能幸免于难。我们如何才能解决这一悖论？我们不应继续假设，只有让人感到深刻绝望或让人觉得灾难不可避免的悲剧场面才能产生伟大的悲剧，而应该相反，应该细读埃斯库罗斯。

有一点可以预告：一般来说，悲剧比喜剧更乐观。正是由于深深感到绝望，在二战中和二战后出生的一代中，大多数人才觉得悲剧不合时宜；他们更喜欢喜剧，无论其是否为荒诞喜剧

(Black Comedy)。[①] 无论在索福克勒斯时代的雅典，还是在伊丽莎白时代的伦敦，但不是在奥斯维辛，一种可以担当灾难的伟大信念都鼓舞了悲剧。马拉松战役和萨拉米战役的伟大胜利标志着埃斯库罗斯时代的开始，这些胜利适合悲剧；对阿马达(Armada)的胜利揭开了莎士比亚时代，这胜利也适合悲剧。但是，德累斯顿、广岛和长崎则不适合悲剧。悲剧依赖同情、怜悯和介入。这代人像卡拉马佐夫一样，如果真有一个上帝，他们宁愿将入场票退还给上帝；对这代人来说，悲剧没有什么吸引力。无论在雅典，还是在我们的时代，悲剧都未曾死于乐观主义：它的致命疾病过去是，现在仍然是：绝望。

二

穆雷论埃斯库罗斯曰："他所触及的一切，他都把它提高到辉煌的高度。人物在他笔下成为英雄；冲突变得扣人心弦，充满永恒的问题。"[②]一战之后，我们自己生活在一个琐碎和贫乏的世界，人们把这个世界与过去的伟大时代互相对照，并哀叹现代作家不具有埃斯库罗斯和索福克勒斯可以汲取的神话源泉，这已然成为风尚。

希腊人确实拥有大量神话，但是，如果埃斯库罗斯和索福克勒斯不曾如此成功，人们就不会说，这些神话为伟大的悲剧或为

---

① Black Comedy 又叫 Dark Comedy，指"荒诞喜剧"，荒诞喜剧剧作家拒绝像存主义剧作家那样，以传统、理智的手法反映荒诞的现实生活，而是用荒谬的技巧直接表现存在的荒谬。荒诞喜剧通常用象征、暗喻的方法表达主题；以轻松的喜剧形式来表达严肃的悲剧主题，因此有时也被称为"黑色喜剧"。——译注

② Gilbert Murry，《埃斯库罗斯：希腊悲剧的创造者》(*Aeschylus: The Creator of Tragedy*, 1940: rpt. Oxford: Clarendon Press, 1962)，页 205。

任何种类的严肃文学提供了良好的[237]素材。在荷马式的文学类型中，荷马本人不可超越；因此，重新讲述他已经讲过的东西完全是浪费时间。有一些故事，荷马几乎没有怎么涉及，例如俄底浦斯的故事；人们完全可以认为，这故事可以用作一个恐怖故事或用作一个喜剧——但绝对不能用作一个悲剧。然而，索福克勒斯在创作其杰作的时候，他的处境甚至更为不利：所有时代中最伟大的诗人之一——此人就是埃斯库罗斯——已先他一步，写了一部关于俄底浦斯的悲剧，并在大约四十年前（亦即索福克勒斯在年度竞赛中第一次击败他之后的第二年），就已经首演了。此外，索福克勒斯写作《俄底浦斯王》时，他生活的城邦正处于战争中；瘟疫蔓延，人口迅速减少；政策动荡，政治煽动家们互相角力；城邦的精神上空同时氤氲缭绕着迷信和启蒙；各种情绪纷至沓来，其中既有对理性的乐观主义信念，也有深深的幻灭。如果索福克勒斯不曾变成一个伟大诗人，很容易想象，他也许会说："终生的损失，生于一个动荡社会的损失，创作的时刻无法补偿。"[①]

也许可以反驳说，索福克勒斯出生之时，伯罗奔尼撒战争所带来的破坏还远没有发生。当他还是一个孩子的时候，波斯人入侵并劫掠希腊，最后在离雅典约 20 英里的马拉松受阻；十年之后，波斯人再次包围雅典，最后在普拉提亚（Plataea）受挫。此后，毫无疑问，雅典得到了重建，卫城上的神庙也被重建，其遗迹至今仍令我们赞叹，雅典获得了长足的发展，盛极一时；在人们眼中，对艺术成就（尤其对悲剧）来说，安逸和骄矜最不相宜。但正是在这些年代里，埃斯库罗斯创作了他现存的悲剧，索福克

---

① T. S. Eliot，《追随异教诸神：现代异端邪说入门》（*After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*，London：Faber and Faber，1934），页 26。

勒斯创作了他的早期作品,包括《安提戈涅》。

尽管有关的时代不利,伟大的艺术还是产生了。埃斯库罗斯不是因为他可以利用神话而成功,而是因为尽管有神话他仍然成功。

穆雷详细表明了,"当埃斯库罗斯开始创作"《普罗米修斯》时,"他有哪些原料可以利用"(Murray 前揭书,页 19—26)。首先,雅典有一个地方崇拜,其对象是一个名为普罗米修斯的次要神灵,这位普罗米修斯是陶工和铁匠的行业保护人;据传说,他的事迹"正是一个狡猾的盗火小矮人(fire-dwarf)所干的那类勾当;他因此当然受到了宙斯的惩罚"。不过,在这之前的某些时候,还有另外一个诗人处理过这一题材:即伟大的赫西俄德。穆雷引述了赫西俄德的有关段落,之后问道:"现在,埃斯库罗斯如何处理这一甚为琐碎而平凡的故事?他去掉了关于分配烧烤祭品的不体面的争吵。他去掉了关于潘多拉的[238]粗俗笑话。"(Murray 前揭书,页 26)埃斯库罗斯在悲剧中发现了"反对毁灭性的忍受悲惨处境的意志",借此,他部分回答了自己提出的问题(同前,页 31)。

在荷马的笔下,我们看到了阿伽门农的被害和俄瑞斯忒斯的复仇,毫无疑问,这些完全不是琐碎的和平凡的事情。但是,它也并非充满了永恒性问题。其所以令人难忘,更多是由于荷马的诗才,而非故事情节。但是,可以把这当作一个警告,反对重拾这一主题:一位众所周知的诗人已经讲过和并多次改变过这个故事,这故事本质上没有多大前途,为什么还要选择这个故事?

埃斯库罗斯改变了故事,自由地创作他自己的神话。他没有反驳荷马,但同时补充了荷马所没有说过的东西:俄瑞斯忒斯杀死他母亲。埃斯库罗斯三部曲的第一部主题是阿伽门农之

死,在这部戏里,他将那位母亲置于中心位置。在第二部中,他让俄瑞斯忒斯按照阿波罗的明确指示,同时杀死克吕泰墨斯特拉(Clytaemnestra)和埃癸斯托斯(Aegisthus),但是又让复仇女神追杀弑母者。在第三部中,他描述了阿波罗和复仇女神互不相让的宣言,表明他们不能媾和,因此将他们带到雅典,在那里,雅典娜最后建立了一个新的法庭,并投下了关键的一票,使俄瑞斯忒斯无罪开释。所有这些大多都不是来自于荷马,最后一部的情节也许几乎完全是埃斯库罗斯个人的发明。

在许多现代戏剧批评家看来,埃斯库罗斯在《阿伽门农》中的做法,不啻为宣告破产和自认第二流文学:他接过一个已被一位伟大诗人讲过的故事并做了一些改动。对此,我们稍后将加以讨论。在《奠酒人》(*The Libation Bearers*)中,埃斯库罗斯利用荷马没有提到过的弑母这一可怕行动,并使之成为戏剧的轴心。可以想象,一个批评家会惊呼:“首先是模仿,然后就是彻底堕落!”最后,在《欧墨尼德斯》(*The Eumenides*,或译《慈悲的复仇女神》)中,我们遇到了理性主义和乐观主义(据说它们导致了悲剧之死)的登峰造极形式,在所谓“悲剧创造者的最伟大作品”的顶点发现了它们。

一个法庭在雅典建立起来,不仅是为了裁决俄瑞斯忒斯的案件,宣判其无罪,而且是要制止所有此后的死刑诉讼,以便防止《奠酒人》中的类似悲剧在未来重新发生;诉讼在欢乐的颂歌中结束。在英雄时代,俄瑞斯忒斯的复仇是正当的,但在文明社会雅典,一个人一旦处于这种困境,就只需前往最高法院(Areopagus),[1]一切都会得到妥善处理而不会带来灾难。人只需要

① Areopagus,意为“阿瑞斯之山”,因为雅典法官曾在此听审战神阿瑞斯,雅典的最高审判和立法委员会所在地。——译注

学会适当利用他们的理智，他们最可怕的道德问题就可以得到解决。在这方面，正如在其他方面一样，雅典人开其先河，欢乐的歌队最后庆祝着理性，庆祝值得自豪的祖国雅典的伟大胜利。

可以想象，在我们的时代，一个诗人要是歌颂他的社会[239]而不是暴露其腐化——这种腐化在雅典比比皆是，此外还有令其他希腊城邦广大公民为之痛恨的不可胜数的欺骗和自满——，要是用这种爱国主义的表演结束一出悲剧，知识分子们该怎样大声地抗议呵。而埃斯库罗斯却大唱赞歌，因为他认为，他的社会具有一种可以避免悲剧困境的制度！

一位现代作家在其异常充满活力的散文中表达了其时代的共同认识，他说：

> 任何现实主义的悲剧概念，都必须以灾难的事实为起点。悲剧结局凄惨。那种既不能充分认识也不能通过理性的谨慎加以防止的力量摧毁了悲剧人物。这也是至关重要的。如果灾难的原因是暂时的，如果冲突可以通过技术或社会手段得到消除，那么，我们可以有正剧(serious drama)，但不会有悲剧。更自由的离婚法不会改变阿伽门农的命运；社会精神病学不是俄底浦斯的答案。但是，更健全的经济关系或更好的省察能解决易卜生戏剧中的某些严重危机。这种差别应被铭记于心。悲剧是不可弥补的。①

在此前一页，我们读到，“在《奠酒人》和《俄底浦斯在科洛诺

---

① George Steiner，《悲剧之死》(The Death of Tragedy，New York：Knopf，1961)，页8。尼采的(简短得多)的陈述和舍勒的(平淡得多)的陈述，我的《悲剧和哲学》节58和59中曾加以引用。

斯》中，悲剧诉讼在一种仁慈的调子中结束”，“二者都是特例”。我们已经看到，《俄底浦斯在科洛诺斯》的结局对索福克勒斯来说并非例外；他后来的悲剧没有任何一部结局“凄惨”。我们在本文第一部分也已经看到，悲剧死亡的整个理论系于埃斯库罗斯。

说《奠酒人》“在一种仁慈的调子中结束”，这还不够。它代表了这样一种观点，即认为这种观点与悲剧不能相容：通过理性、通过社会手段、通过我们在雅典看到的那种健全的制度，冲突可以得到解决。

像《奠酒人》这部戏剧，如果出自我们的时代，人们不会称之为悲剧。埃斯库罗斯也很少——如果有的话——写过我们今天意义上的悲剧。同其大多数戏剧一样，埃斯库罗斯的七部现存悲剧中的六部是互相联系的三部曲的组成部分，不仅仅《奥瑞斯提亚》表达了据说导致悲剧在几十年后死去的那种性格特征，而且《乞援人》（*The Suppliants*）和《普罗米修斯》也是表达同一种生活经验的最初戏剧。学者们同意，这两个三部曲中的所有戏剧都是快乐地而非悲惨地结束。

只有《七将攻忒拜》（*Seven Against Thebes*）以灾难结束，但埃斯库罗斯还不辞辛苦地告诉我们，所有这些灾难（包括俄底浦斯的悲剧命运），如果不是由于莱欧斯（Laius）“愚蠢”（745 以下），本来都可以避免；神谕曾经告诉他，只要不要孩子，就可以拯救他的城邦。这一预言版本似乎始于埃斯库罗斯，[1]恰好在[240]三部曲最后一部中引入（或重复）这一预言，这非常能够说明埃斯库罗斯的观点。

---

① H. W. Parke 和 D. E. W. Wormsell，《德尔斐神谕》（*The Delphic Oracle*，Oxford：Blackwell，1956），I，299。无论是索福克勒斯还是欧里庇德斯都没有保留埃斯库罗斯的形式。

同样，就《乞援人》来说，我们也不需要越过幸存下来的戏剧就可以发现，“和在《欧墨尼德斯》中一样，理性和劝说被提出来作为文明生活的恰当原则”（见 Philip Vellacott 为其企鹅版译本所写前言）。事实上，这种类似是惊人的，并且甚至存在于关键之处：诗人甫一强调阿尔戈斯王（Argos）的悲剧困境，即他必须要么拒绝为乞求的少女提供庇护所，从而冒犯乞援者的保护神宙斯，要么使他的城邦陷入与追杀乞援者的埃及人的战争之中；于是，诗人就让国王宣布他知道一个体面的解决办法，从而斩断了这个结。这位自由人的国王拥有良好制度，他只需将这一问题提交给这些自由人，共同商议，权衡利弊，投票表决。一旦公民们投票保护乞援者，问题就迎刃而解。埃及使者最后只说了一句话：“裁判者是阿瑞斯（Ares，复仇女神）。”这时，善良的国王提醒他，如果少女们愿意或能够被说服，他会让埃及人带走她们，但全体通过投票决定，不能将她们交给暴力。在这种投票中，得到表决的是法律和自由的声音。

在《奥瑞斯提亚》中，我们逐渐从荷马时代过渡到雅典最高法院的建立。在《乞援者》中，诗人大胆地把雅典精神投射到英雄时代的过去，这个诗人清楚地感到，经过马拉松之战，如果一个自由民族决心抵抗侵略力量，这在道德上无可质疑。在普罗米修斯三部曲中，同样的精神气质在宇宙范围内得到投射：在幸存下来的第一部中，对于这位巨人，我们不禁倾注同情；他挑战赤裸裸的暴力和威胁；为了消除对这一点的任何怀疑，他被两个神灵——强权神和暴力神——所折磨。在最后 150 行，普罗米修斯当着诸神信使赫耳默斯的面，发泄他对宙斯的蔑视，这一情景令人动容。但是，当宙斯因此将普罗米修斯放逐到地狱（Tartarus）时，这个结局显得只是一个开始；随后是两部戏剧：《普罗米修斯的开释》和《盗火者普罗米修斯》。根据留存下来的片段

和古代文学中的大量引用,至少可以勾勒出故事情节的梗概。普罗米修斯得知,忒提斯(Thetis)的儿子注定要比他的父亲更伟大,如果宙斯实现其计划,即与她生一个儿子,那么这将是他的厄运。但宙斯和普罗米修斯达成了和解:巨人透漏了秘密,他被释放——然后,在第三部里,为了纪念巨人,可能举行了一场伟大的节日庆祝。如果穆雷的重构正确(Murray 前揭书,页99),那么,该剧与《欧墨尼德斯》极为类似。

无论如何,我们在此可以想起《伊利亚特》中的一句:"为什么我们厌恶哈德斯,甚于厌恶任何神,岂不正是因为他是如此桀骜不驯吗?"(IX,158 以下;我的《哲学和悲剧》,前揭,节 29)骄傲赢得了埃斯库罗斯的赞美,他用来称赞骄傲的词汇[241]最庄严动人;但是,不管是人,还是巨人、复仇女神或神——《欧墨尼德斯》中的阿波罗和《普罗米修斯的开释》中的宙斯——应该学习:愿意同自己的对手讲理并和解。谨慎可以防止那导致灾难的暴力;在民主制度下,这种审慎得到了体现。

显然,埃斯库罗斯本人体现了这种精神,据说,悲剧就死于这种精神,第一次死于古代世界;而在莎士比亚手里获得新生之后,又死于现代。而穆雷将他关于埃斯库罗斯的著作副题题为"悲剧的创造者",这时,他表达了为学者们和批评家们广泛共享的一种观点。

看起来,似乎只有埃斯库罗斯的声誉成了问题。假定我们硬说他的大部分戏剧都不是悲剧;《波斯人》和《七将攻忒拜》代表了悲剧的两部早期先驱,而我们所知的其成熟时期的著作——《乞援人》、《奥瑞斯提亚》和《普罗米修斯》——则代表了一种完全反悲剧的精神。那么,又是谁创作了悲剧呢? 我们已经看到,索福克勒斯最后三部戏剧同样不是狭隘的、现代意义上的悲剧,只有《安提戈涅》、《特剌喀斯少女》和《俄底浦斯王》以完

全的灾难结束。按照尼采的观点，悲剧死于欧里庇德斯的辣手摧花(GT，§10，最后一段)。显然，尼采的声誉同样成了问题；因为据我们所见，尼采似乎完全错了，无论是在埃斯库罗斯的说法上，还是关于所谓的悲剧之死的说法上。但是，还有更多的东西成了问题。据说："不是在欧里庇德斯和莎士比亚之间，而是在17世纪晚期之后，西方心灵离开了古代的人生悲剧感(ancient tragic sense of life)。"(Steiner前揭书，页193)古代的(或无论什么时候的)"人生悲剧感"变成了什么？如果希腊悲剧诗人们同易卜生及现代人一样，都缺少这种悲剧感，那么，还能说这只是伊丽莎白时代的现象吗？如果所谓的希腊悲剧中，颇有几部能称得上是更严格意义上的悲剧，那么，我们是否可以认为，缺少一种人生悲剧感的诗人也可以写出伟大的悲剧，即使仅仅偶然地写出？在这种情况下，我们是否还可以认为，在人生悲剧感和悲剧之间有任何密切联系吗？还有任何令人信服的理由说悲剧已经死亡了吗？

三

亚里士多德在一定程度上所做的事情，正是现代批评家极力从事的事情。在亚里士多德看来，索福克勒斯写《俄底浦斯王》时，悲剧"找到了其真正的本质"；在《诗学》的许多段落里，他都把这出悲剧当作标准。但是，这并没有妨碍亚里士多德在第14章坚持说，在其他条件相同的情况下，最好类型的故事情节乃是那种包括一个快乐结局的故事情节。[242]我们看到，大多数批评家受挫于这一结论，他们因此试图表明——尽管不能成功——亚里士多德并非真的这么认为。但是，完全有理由认为，亚里士多德就是这样认为的，并且，这一爱好并不会让伟大的希

腊悲剧诗人们感到不快。

现代批评家们一味赞美索福克勒斯的《俄底浦斯王》,他们的赞美甚至远远超过了亚里士多德的赞美。他们(在很大程度上无意识地)假定,只有这部戏剧才是真正悲剧的标准,并因此对所有不同于这部悲剧的希腊悲剧都感到不适应。他们想要一个悲剧主角,但《波斯人》、《乞援人》、《欧墨尼德斯》,甚至还有《阿伽门农》(大师七部作品中的四部),都没有这种悲剧主角;而《特剌喀斯少女》、《安提戈涅》、《菲洛克忒忒斯》,甚至一定程度上还有《埃阿斯》,这些戏剧都有双重中心。同样,不仅仅《罗密欧与朱莉叶》和《安东尼和克里奥佩特拉》,还令人震惊地包括《恺撒》和(以一种不同的方式)《李尔王》,这些戏剧也都有双重中心。

啊哈!悲剧竟然不是人们一直想当然的那种东西。亚里士多德生活在一个如此更接近有关证据的时代,面对希腊悲剧的广阔范围,他比晚近的作家们更加无可比拟地公正:他说,悲剧唤起 eleos[同情]和 phobos[恐惧],但提供一种有节制的情感释放。这样的释放与非悲剧性结局显然完全相容。结局并不具有决定性的重要性,重要的在于:我们是否曾参与巨大而可怕的痛苦。

在埃斯库罗斯之前没有哪个诗人,在他之后也几乎没有哪个诗人,可以在他那庄严而令人敬畏的诗歌方面,或与这诗歌中体现的巨大人类痛苦方面,与他匹敌。埃斯库罗斯通过运用理性而获得进步,这种信念在荷马那里并无先例,并且看上去根本上是非悲剧性的。埃斯库罗斯关心道德问题甚于关心个人,他迷恋道德问题,这一点看上去也是非悲剧性的。埃斯库罗斯对阿伽门农和克吕泰墨斯特拉感兴趣,只是因为他们与某些问题——人们也许可以将这些问题称为哲学问题——有关;他无

意详细描写阿伽门农的生活或冒险，也不关心他与王后的关系，更不关心王后的教养；他没有提出这个问题，即作为世界上最美丽的女人海伦的姐妹，这位王后给人们留下的印象如何；他同样也不关心俄瑞斯忒斯未来的遭遇如何。埃斯库罗斯不像荷马那样兴致勃勃地描述他的英雄们，描述他们的英勇行为，描述无数的细节：埃斯库罗斯唯一关心的是正义。但是，若说荷马写悲剧诗，而埃斯库罗斯摧毁了悲剧精神，再也没有比种说法更荒诞的了。埃斯库罗斯表明，没有理性、妥协和明智的人生会多么悲惨；在这方面，他比荷马及其以前的任何人，都更具悲剧意识。

荷马对人类经验无数方面的光辉赞美淡化了悲剧因素——悲剧因素固然不可避免，但还有大量美好而有趣的东西；通向那种短暂而光荣的人生的大门仍然敞开；讲述和倾听那些赢得盛誉者的故事，这令人振奋。在埃斯库罗斯看来，悲剧可以补救，他用悲剧来衬托那种通过运用理性而获得的进步。但是，悲惨处境并不因为可以避免而变得不再那么悲惨。人们甚至可以争辩说，对必然性的信念带来了安慰，而一旦认识到一场灾难并非不可避免，就会增加我们的痛苦。但是，在这个[243]问题上，埃斯库罗斯并不坚持在形而上的层次上讨论问题；他只是全神贯注地描述苦难，在一个形象上再放上另一个形象，用人类忧伤的全部重量压倒我们，在我们的心灵上留下一个印记，任何最终的洞见、制度或欢乐都无法消除这一印记。《欧墨尼德斯》胜利结局的全部辉煌并不能平息卡珊德拉的哭泣：它们像普罗米修斯的反叛怒火一样长驻我们心中；它们在许多世纪里回响，改变了世界文学。

悲剧并非哲学家和批评家所说的那样；它要简单得多。悲剧的核心乃是一种拒绝，拒绝任何安慰、信念或欢乐堵住我们的耳朵，让我们不再听到我们兄弟们的痛苦呐喊。埃斯库罗斯像

黑格尔一样相信，虽然历史是一个杀戮工作台，但人类幸福和美德的可怕牺牲却并非徒劳无益。但是，雅典最高法院的建立并没有消除卡珊德拉的痛苦，正如以色列建国并不能抹去奥斯维辛的恐怖。

有人把那位创作卡珊德拉的诗人称为一个乐观主义者，此乃严重的误解；但若将《欧墨尼德斯》和《乞援人》的作者称为一个悲观主义者，这也会更糟。诚然，仅仅卡珊德拉的情景还不是结论性的，虽然它与荒野中的李尔王、地牢里的格莱辛（Gretchen）同为所有时代中最宏伟和最令人心碎的戏剧创作之一。没有什么比一颗高贵的心灵发疯更让人恻然的了；诗人埃斯库罗斯第一个意识到这一点。（《撒母耳记上》的作者没有用类似的场面描述扫罗王的疯狂。）但是，假设有一个要求，即必须要么把歌德称为乐观主义者，要么称为悲观主义者，那么，人们肯定只能选择前一个标签，尽管有地牢一幕；至于埃斯库罗斯，同样如此。

乐观主义和悲观主义都是过分简化的范畴；尼采在讨论悲剧时，还是一个受叔本华影响的年轻人，他引入这些范畴，给我们造成了危害。令人遗憾的是，还有人接受悲剧死于乐观主义和对理性的信念之说；但是，关于埃斯库罗斯，该说的我们都已经说过了。

四

我们现在又回到尼采和悲剧之死。埃斯库罗斯迈出了从荷马世界走向柏拉图对话世界的一步，而欧里庇德斯随后在同一方向上又迈出了一步，但前者得那一步比后者大得多。甚至可以怀疑，埃斯库罗斯的兴趣可能比欧里庇德斯的兴趣更哲学化，

因为后一位诗人更强烈地关注人物和心理。与埃斯库罗斯的任何一部作品相比，欧里庇德斯的部分戏剧肯定都更接近柏拉图；例如，我们看到，克吕泰墨斯特拉在《厄勒克特拉》中，海伦在《特洛伊妇女》中，面对那些对她们的指控，被允许尝试为她们自己辩护。但是，与欧里庇德斯得任何一步戏剧相比，作为一个整体，《奥瑞斯提亚》或特别是《欧墨尼德斯》，都更接近接近柏拉图。[244]例如，《特洛伊妇女》完全不能说是一部特别哲学化的戏剧。

另一方面，《奥瑞斯提亚》的主题明显是正义。这是一个更大的主题，与此相比，不仅阿伽门农和俄瑞斯忒斯不重要，甚至阿特柔斯(Atreus)家族的诅咒也不重要。当三部曲结束时，阿特柔斯家族退出了画面。欢乐的结局既不是庆祝俄瑞斯忒斯的无罪释放，也不是庆祝阿特柔斯家族解除了诅咒；当俄瑞斯忒斯离开舞台时，二者都被忘记了(777)。戏剧的最后四分之一全部关注的是现代批评家认为与悲剧最不能相容的东西：设立一个机构，消除灾难的原因而解决冲突，这个机构即法庭。

我热爱和赞美《阿伽门农》，尤其卡珊德拉一幕，超过这一三部曲中的另外两部；但这并不能改变一个简单的事实：第一部戏只是在为俄瑞斯忒斯的困境搭建舞台，以便让诗人最终可以讨论正义问题和权衡不同的正义观。结尾决不是简单加上去的可有可无的东西：像荷马、索福克勒斯和希腊神庙的建造者一样，埃斯库罗斯是一位杰出的工匠，具有卓越的建筑学知识。回过头来看，再清楚不过的是(即便不合时宜)：即卡珊德拉也用一种正义观(当然不是她自己的正义观)来拷问我们。

所有这些，荷马都不知道，正如荷马没有构想一个女预言家卡珊德拉；在《伊利亚特》中，卡珊德拉只是普里阿摩斯(Priam)最美丽的女儿(XIII，365)，她第一个看到赫克托尔的遗物被她

的老父亲带回家来(XXIV,699以下)。在《伊利亚特》中,正义并不是主要的关心对象,到底特洛伊人的事业正义,还是亚该亚人的事业正义,这个问题并不让荷马激动不安。对荷马来说,人事中自有某些平衡,这种模糊的诗意概念就足够了。赫克托尔杀死身着阿喀琉斯铠甲的帕特罗克洛斯,从尸体上剥下铠甲穿在自己身上,这时,荷马的宙斯说:

> ……现在我赐给你巨大的力量,但你将不可能
> 从战场返回城里,安德罗马克她不可能
> 接过你递给的阿喀琉斯的著名铠甲。(XVII,206以下)

对此,李厄(Rieu)的自由解读像我们通常理解的那样强调:"但你必须为此付出代价。"(but you must pay for it;321)从而错误地暗示,赫克托尔因傲慢而有罪。

在另一个地方,当一个特洛伊人阿卡马斯数落亚该亚人时,我们看到一个更准确的正义概念:

> 请看被我的长枪制服的普罗马科斯,
> 怎么睡在你们的面前,
> 我的兄弟,期待报仇并不太久,
> 这就是为什么,
> 人们都希望有亲人能替自己报怨。(269;XIV,482以下)

在《伊利亚特》中,关于这一正义观念的任何争论都不合时宜;但是,埃斯库罗斯在《奥瑞斯提亚》中考察的正是这一正义

观念。

最后,让我们来看看在《伊利亚特》中曾经明确提到正义的一段话。墨涅拉奥斯准备生擒一个特洛伊人阿德瑞德斯托斯,以便作为一个俘虏来换取赎金,这时,阿伽门农斥责他说:

> “你可不能让他们逃避
> 严峻的死亡和我们的杀手,[245]
> 连母亲子宫里的男胎也不饶,
> 不能让他逃避,
> 叫他们都死在城外,
> 不得埋葬,不留痕迹。”
> 那个战士这样说,
> 改变了他弟弟的心情,
> 因为劝告正当。(118;VI,57 以下)

或者更严格地按照字面意义说:“他让他兄弟改了主意,因为他主张正义。”不能想象,埃斯库罗斯会不加质问地放过这种正义观。后来,欧里庇德斯在《特洛伊妇女》中描述了其非人性。但我们已经指出过,这出戏剧比《奥瑞斯提亚》更少哲学性;我们已经发现有充分理由拒绝尼采关于悲剧死于欧里庇德斯之手的说法,拒绝这一说法的流行变体:在尼采看来,欧里庇德斯所代表的思想和情感潮流摧毁了悲剧。

但是,问题仍然存在:这种悲剧之死是如何发生的?因为公元前 4 世纪显然没有产生可以与这三位大师的悲剧相提并论的悲剧,而罗马悲剧与公元前 5 世纪的悲剧也不在一个同一水平上,这仍然是一个引人注目的事实。确实,在欧里庇德斯和索福克勒斯公元前 406 年死后的两千多年里,根本就没有悲剧。那

么，在公元前4世纪究竟发生了什么？

初看起来，似乎更容易说出“没有发生过什么”。悲剧的死亡不是因为人们对诸神的态度发生了改变。毫无疑问，埃斯库罗斯利用传统宗教的神话和人物，但不是为了支持这种宗教的遗迹，更不是为了用奇迹、神秘和权威来对抗希腊启蒙运动的偶像破坏精神。相反，埃斯库罗斯攻击传统。荷马曾经发现，对于一首关于战争的诗来说，多神论的语言再适合不过；同样，将荷马的竞赛升华为道德冲突的埃斯库罗斯也发现，他可以与雅典娜站在一起反对阿波罗，可以借普罗米修斯攻击宙斯。

有一位批评家，其雄辩和博学“几乎让人不能不信”；他曾说：

> 悲剧是这样一种艺术形式：它展现上帝存在(presence)之无法忍受的重担。这种艺术形式现在死了，因为他的阴影不再像过去落到阿伽门农或麦克白或阿塔莉(Athalie)身上那样，落到我们身上。(Steiner 前揭书，页353)

这几乎成了真理的一个颠倒。他的阴影真的曾落到麦克白身上么？现在不还有成千上万的信徒吗？如果一个人是信徒，那么，他的阴影是否确实已经落到其身上，还能要求哪些更多的证据呢？

正好，尼采曾偶然地将我们的时代与他的影子联系起来。[1]

---

① FW，§108；见我的GM译本(New York：Vintage Books，1967)，页191；我的《尼采基本读本》(*Basic Writings of Nietzsche*，New York：Modern Library，1968)。

但更简要地说,《俄底浦斯王》并不要求"上帝存在的无法忍受的重负";《安提戈涅》和《菲罗克忒忒斯》同样如此。确实,在《菲罗克忒忒斯》中,如果不是由于一位 deus ex machina[解围之神]出现,结果将会很悲惨。尽管俄底浦斯悲剧中包括德尔斐神谕的内容,但并不包括诸神(更不用说上帝)出场的内容,至少并非不可或缺。俄底浦斯一开始就发现,自己处身其中的[246]处境是明显悲剧性的,无论其起源,还是向最后灾难的发展,都不需要超自然的插手。超自然插手增加了一种不可避免的色彩,但是,敏锐地认识到巨大的不幸不是不可避免,这种认识同样可以是悲剧性的。诸神可以增加巨大分量;但没有"上帝存在的无法忍受的重负"也可以获得这种巨大影响:例如《李尔王》、《奥赛罗》或批评家自己的例子——《阿伽门农》。

悲剧不要求对诸神的崇敬,埃斯库罗斯到底有多么崇敬诸神,这是一个问题。毫无疑问,还有谁创作过与普罗米修斯相匹敌的渎神形象,有名有姓的这种伟大诗人并不很多。正如在《伊利亚特》中一样,信仰不是一个问题。确实,伟大的悲剧诗人将传统宗教体验为一种无法忍受的重负。显然,在悲剧奄奄一息几乎死去的 20 个世纪里,大多数诗人比埃斯库罗斯(或莎士比亚)更有宗教信仰。

要理解在埃斯库罗斯之后发生了什么,我们必须考察索福克勒斯,尤其考察欧里庇德斯。为了结束我们关于埃斯库罗斯和悲剧之死的考察,只要引用歌德与爱克曼谈话中的一段话,就足够了;这段话非常值得注意,但几乎不怎么为人所知。1825 年 5 月 1 日,距《悲剧的诞生》出版约 50 年之前,歌德挑战过"关于欧里庇德斯造成希腊戏剧衰落的广泛流传的意见";他的评论值得详细引述:

人是一种简单的东西。不管他多么丰富多彩，多么深不可测，他所处情境的循环周期毕竟不久就要终结。如果当时的情况就像我们可怜的德国人现在这样——莱辛为他们写过两三种，我写过三四种，席勒写过五六种过得去的剧本，那么，当时希腊也很有出现第四个、第五个乃至第六个悲剧家的余地。但是希腊当时面临的情况是，作品多得不可胜数，三大悲剧家每人都写过一百种剧本，荷马史诗中的题材和希腊英雄传说大部分都已用过三四次。当时存在的作品既然这样丰富，我认为也就可以想见，素材都已穷尽，继三大悲剧家之后，任何诗人实际上都不知道出路何在。

他们再写下去还有什么用处呢？那个时代的作品还不够吗？难道埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇德斯三人没有创作出那些卓越和深刻的作品，历久弥新，让人们百听不厌，难以割舍吗？哪怕是流传至今的几部崇高的断简残篇，就已经如此包罗万象，如此意义深远，使我们这些可怜的欧洲人埋头钻研了几百年之久，而且还要在未来的几百年里从中源源不断地汲取养分和灵感。（[译注]中译参《歌德谈话录》，吴象婴、潘岳、肖芸译，上海社科院出版社 2001 年，页 163—164，略有改动）

阿门。

歌德说得或许太轻松了？从埃斯库罗斯到欧里庇德斯乃是一个具有某种可怕意味的发展过程，在这一点上，尼采不是很正确吗？他是对的。一个持续几乎 30 年的伟大战争最后失败了，索福克勒斯、修昔底德和苏格拉底也在 10 年间里一一离去，于

是，一个伟大的时代[247]也就结束了。在战争期间和战争之后出生的新一代对人生和痛苦具有一种不同的态度。战争不再具有马拉松和萨拉米的光荣，英雄主义似乎白费力气，欧里庇德斯的怀疑主义更加流行，远远超过他活着的时候。埃斯库罗斯开始显得过时，索福克勒斯开始显得陈旧，而欧里庇德斯开始不信任传统和狂狷，批评社会，并开创了悲喜剧（tragicomedies；例如《伊翁》和《阿尔刻提斯》），这些在新一代人的眼里成为范式。伴随马拉松胜利，曾经成长起来一种信心，并在伯利克勒斯的伟大葬礼演说中得到其最后的表达；如今，这种信心逐渐消逝，让位于怀疑和日益增加的自我意识；最后，*新喜剧*（New Comedy）取代了悲剧。

五

没有哪个一流诗人像欧里庇德斯那样，被如此低估了。欧里庇得斯有十九部戏剧流传下来，而埃斯库罗斯和索福克勒斯分别只有七部戏剧流传下来，这却成了欧里庇得斯最大的不幸。

人们认为，这两位较年长诗人的现存悲剧代表了他们最好的戏剧选集。有理由认为，他们的大部分失传戏剧，即便不是更差，也并不比《乞援人》和《七将攻忒拜》或《埃阿斯》更好。设想一下，如果埃斯库罗斯和索福克勒斯分别以另外一打这样的戏剧为其代表，而我们则仅仅是通过《阿尔刻提斯》、《美狄亚》、《希波吕托斯》、《特洛伊妇女》、《厄勒克特拉》、《伊翁》和《酒神的伴侣》来了解欧里庇德斯，情况会怎样！[①] 像两位前辈和其他伟大

① 在这七部戏中，《希波吕托斯》赢得冠军，《酒神的伴侣》则在作者去世后赢得冠军。《阿尔刻提斯》和《特洛伊妇女》赢得亚军。《美狄亚》在一次竞赛中赢得第三名，第一名为埃斯库罗斯之子 Euphorion 获得，第二名为索福克勒 （转下页）

诗人一样,我们应该按照欧里庇德斯最好的作品给予其地位。我们还应该感谢他的下述贡献:他使索福克勒斯最好的戏剧成为可能。在索福克勒斯的七部戏剧中,几乎只有两部不是在与欧里庇德斯的竞赛中[248]写下的,欧里庇得斯的影响经常是惊人的。但是,重要的不是大肆渲染《特拉喀斯少女》和《菲罗克忒忒斯》中的这种影响,而是强调更无比重要的事实:这位年轻的竞争对手是一位伟大的革新者,他防止年长的诗人变得僵化。甚至在其现存在的戏剧里,索福克勒斯也多处重复自己;但是,一旦我们想到,索福克勒斯的七部戏剧中有四部或五部作于他七十岁之后,却并没有比我们现在看到的那样更厉害地复制他自己的成功,这不能不说是一个奇迹。欧里庇德斯是一个具有首屈一指的批评力的杰出诗人,他的存在和竞争,迫使索福克勒

(接上注①)斯获得。关于抽签选择裁判的方式,参 Gilbert Norwood,《希腊悲剧》(*Greek Tragedy*,1920 年修订版;New York: Hill and Wang, 1960 年重印),页 61。值得注意的是,极端富有和广受欢迎的尼基亚斯经常是乐队指挥,为制作出钱,他从来没有被击败过,参普鲁塔克的《尼基亚斯传》(Life of Nicias),页 524。

在古代,欧里庇德斯有十部戏被挑选出来,与埃斯库罗斯和索福克勒斯的全部幸存下来的戏放在一起,供学校使用,这十部戏是:《赫卡柏》、《俄瑞斯忒斯》、《腓尼基妇女》、《希波吕托斯》、《美狄亚》、《阿尔刻提斯》、《安德洛玛克》、《瑞索斯》、《特洛伊妇女》和《酒神的伴侣》。其中五部肯定比现存其他九部戏中的某些作品要差,这九部作品能流传下来纯粹出于偶然,因为它们按照字母顺序排列在一起:《海伦》、《厄勒克特拉》、《赫拉克勒斯的儿女》、《赫拉克勒斯》、《伊翁》、《乞援人》、《伊菲革涅亚在奥里斯》、《伊菲革涅亚在陶里人中》以及《独眼巨人》,唯一完整流传下来的萨提尔剧。

关于这些手稿的历史,见 Ulrich on Wilamowitz-Möllendorff,《希腊悲剧引论,欧里庇德斯〈赫拉克勒斯一〉场 1—4 第一版原版{原文如此}印刷》(Einleitung in die griechische Tragödie, unveranderter[sic] Abdruck aus der ersten Auflage von Euripides Herakles I Kapitel I—IV, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1906),第 3 章;Norwood 前揭书,页 21;Bruno Snell,《装有欧里庇德斯纸莎草文稿的两件陶器》,载 Hermes, 70(1935),页 119 以下;Denys L. Page 为其《美狄亚》译本所写的序言(1938;Oxford: Clarendon Press 重印),页 xli 以下。

斯必须竭尽全力才能应付；不仅如此，欧里庇德斯还是所有时代中最具原创性戏剧家之一，他的新观念给索福克勒斯提供了永不衰竭的刺激。

因此，悲剧死于欧里庇德斯之手，这简直是个神话，几乎是真理的反面；在索福克勒斯的杰作中，只有一部即《安提戈涅》，早于欧里庇得斯的影响。而且，即便这种影响，也不是尼采在指控欧里庇德斯的反悲剧乐观主义时所认为的那种影响。在某种意义上，如果说埃斯库罗斯比荷马更富悲剧性，而索福克勒斯又比埃斯库罗斯更有悲剧性，那么，欧里庇德斯确实是“诗人中最有悲剧性的”（亚里士多德，《诗学》13：53a）。

尼采的观点很清晰，但却是错误的：

> 柏拉图戏剧中的辩证主角苏格拉底让我们想起欧里庇德斯主角的类似特性，他不得不通过论证和反证为自己的行为辩护，常常因此而陷入失去我们的悲剧同情的危险。因为谁会看不到辩证法本质中的乐观主义因素呢？这种乐观主义因素一旦进入悲剧，就必然逐渐漫过悲剧的狄俄尼索斯世界，推动悲剧必然走向自我毁灭——纵身跳进市民戏剧而毁灭。请读者想想苏格拉底格言的结论：“美德即知识；罪恶源于无知；有德者是幸福的。”悲剧的死亡即包含在乐观主义的这三种基本形式中。因为现在有德行的主角必定是辩证法家，德行与知识、信仰与道德之间必定有必然的和明显的联系，现在埃斯库罗斯的超验正义（transcendental justice）降格为肤浅而狂妄的“诗性正义”（poetic justice）的原则，及其惯用的“解围之神”（deus ex machina）。（GT，§14）

在这里，尼采颠倒了欧里庇德斯对苏格拉底和柏拉图的关系，既彻底误解了诗人的历史意义，也无结了诗人的哲学维度。没有证据证明，欧里庇德斯像尼采所说的那样被苏格拉底迷住了，相反，所有证据都表明，欧里庇得斯不接受苏格拉底的三箴言，而按照尼采的说法："悲剧的死亡即包含在乐观主义的这三种基本形式中。"

对于论证和辩论的强烈兴趣确实存在于欧里庇德斯作品中，但完全不能因此就把它归因于苏格拉底的影响，毋宁说，这是智术师们的功绩。还应该想一想，这种兴趣同样在多么大程度上存在于[249]《欧墨尼德斯》中，在一种不同的程度上存在于《安提戈涅》中。虽然某些欧里庇德斯悲剧中有丰富的辩证焰火，这辩证焰火驱散了我们的悲剧情绪，但是，它通常却证明了理性的无用，证明理性没有能力防止悲剧。[①] 就此而言，埃斯库罗斯比欧里庇德斯更无可比拟地乐观主义。

亚里士多德说，欧里庇德斯之所以被人批评，是因为他比其他诗人安排了更多的悲剧性结尾(《诗学》13:53a)。比埃斯库罗斯有更多的悲剧性结尾，这可能不难，但是，欧里庇得斯幸存下来的十九部戏剧却给人们提供了一个容易误解的印象，即误解其大多数戏剧的结束方式。在大多数批评家看来，欧里庇得斯可能有七部最好的戏剧，其中，有四部以灾难结束；但两部最早的作品《阿尔刻提斯》和《美狄亚》，无论如何，也同样如此。前者

---

① 参 John H. Finley, Jr.,《欧里庇德斯和修昔底德》，载 Harvard Studies in Classical Philology, 49 (1938)，页 43："修昔底德和欧里庇德斯都失去了对论辩的信念，虽然二者，我们必须说，在精神上都是被论辩所塑造的。"亦参 E. R. Dodds 为《酒神的伴侣》所做的导论(Oxford: Clarendon Press, 1944)，页 xliii："从来没有一个作家比这更显著缺乏宣传家的信念——相信容易和彻底的解决办法。"

的结局是愉快的，但却作为萨提尔剧的替代品演出。其中喝醉的赫拉克勒斯确实提供了一些笑料，但它确实比任何萨提尔剧更具有悲剧性。国王的形象绝对不是乐观主义的，如果我们将其看作对那个时代(实际上还不只是那个时代)人们的一个尖刻攻击，那么，这种乐观主义的色彩就会大大减少。国王的妻子阿尔刻提斯与安提戈涅和德伊阿尼拉(Deianeira)同属一类，并预示了欧里庇德斯后来笔下为其他人而死的女主角形象——很少有批评家怀疑，索福克勒斯的德伊阿尼拉受到过这一形象的深刻影响。阿德墨托斯(Admetus)需要某人为他而死，要不他就得去死；阿德墨托斯热烈地接受了妻子的自我牺牲，然后觉得其他人应该同情他，因为他失去了妻子。最后，尽管赫拉克勒斯从下界将她带回来了，但很难发现这部戏中有什么乐观主义；不如说，这是一部苦涩的悲喜剧，甚至是人们写过的第一部这类喜剧，并且非常可能是这类戏剧中最好的一部。在莎士比亚之前，是否有人曾经写过任何可以与《阿尔刻提斯》相媲美的悲喜剧，这很值得怀疑。

欧里庇德斯现存最早的悲剧是《美狄亚》，它以一种 machina[神的干预]结束，但几乎不能说是以一种“诗性正义”(理想正义)结束。美狄亚杀死了自己丈夫的新妻子，害死了自己的孩子们(因为自己的孩子也是自己丈夫的孩子)，之后，这个胜利的女巫毫发无损地飘然而去。美德在哪里？幸福在哪里？乐观主义在哪里？这部戏剧的伟大之处何在，除了诗歌以外，仍然在于对人们铁石心肠的猛烈攻击，诗人如此细致地理解一个女人的情感，并坚持认为，受冤屈的野蛮人妇女的痛苦并不比其他人的痛苦更少；他描述了强烈的嫉妒，这种描述也许是前所未有的。《特拉喀斯少女》很可能不仅充分表现了《阿尔刻提斯》(前 438 年)的影响，而且也表现出了《美狄亚》(前 431 年)的影响，甚至

可能还体现了《希波吕托斯》(前 428 年)的影响。我们不能肯定，索福克勒斯是否有意对抗那位年轻诗人笔下的费德拉(Phaedra)和美狄亚；也不能肯定，德伊阿尼拉的理想化形象是否让欧里庇德斯感到恼怒，并决心让雅典人看看一个嫉妒的女人的真正情感到底是什么样。无论真实情况如何，[250]我们也许可以说，索福克勒斯按照"人应该是什么样"来描写人，而欧里庇德斯按照"人实际上是什么样"来描写人(亚里士多德将这一评论归于索福克勒斯本人，见《诗学》25:60b)。

我们前面讨论过《希波吕托斯》和《酒神的伴侣》：无论是这两部戏，还是《特洛伊妇女》，都与尼采关于欧里庇德斯之非悲剧乐观主义的说法不相协调(《悲剧和哲学》，前揭，节 42)。问题并不在于尼采缺乏洞见；他在讨论任何问题时，很少没有提出一些重要看法。然而，尼采却不断重复自己对较早作者的偏见——例如对女人的偏见，这是少数几个例外(没有提出重要看法)。人们认为，尼采在《悲剧的诞生》中诽谤了苏格拉底，这种看法一度广泛流传，然而这种看法却站不住脚；更奇怪的是，那些经常作此指控的人却忽视了苏格拉底最著名学生柏拉图的激烈反悲剧观点。但是，尼采确实曾极不公正地对待过欧里庇德斯，与反对诗人的古老偏见(歌德已经攻击过这种偏见)沆瀣一气。我们前面引用过歌德与爱克曼谈话录中最密切相关的段落；下面是另外一段：歌德指出，古典语文学家长期将埃斯库罗斯和索福克勒斯置于比欧里庇德斯高得多的地位，之后，歌德说："我不否认欧里庇德斯有其缺点，但他总是索福克勒斯和埃斯库罗斯的非常值得尊敬的对手。"施莱格尔对欧里庇德斯的态度激怒了歌德："如果一个像施莱格尔这样的现代人一定要从这样一位伟大的先贤身上挑毛病的话，那他应该跪在地上挑才是。"(1827 年 3 月 28 日)

歌德日记中的一段话(1831年11月22日)更为极端。正好在去世前四个月,歌德草草记下这些话:

> 我重新读了欧里庇德斯的《伊翁》,再一次受到教育和启发。在我看来,奇怪的是,语文学家的精英竟然不能理解他的价值,装出一副敬重传统的样子,将他置于他的前辈之下,觉得自己得到了小丑阿里斯托芬的批准。……自从他的时代以来,在世界上的所有民族中,曾经产生过一个哪怕有资格为他提鞋的戏剧家吗?

[251]人们普遍认为,《伊翁》,这部宏伟的悲喜剧,是欧里庇德斯最反教士的戏剧,这一事实对正要结束其《浮士德》(在第五幕之后写第六幕)的老年歌德来说,充满了启发性。歌德隐含地忽略了莎士比亚,这肯定不是无心之举;他关于莎士比亚的许多评论证明了这一点。但是,即便人们将欧里庇德斯只看作所有时代中第四号最伟大的悲剧诗人,也完全不能以此为由谴责欧里庇得斯。

我们不得不抵制一种诱惑:一部一部地考察欧里庇得斯的戏剧,在承认其缺点的同时,反复表明,为什么"即使欧里庇德斯的戏剧设计在其他方面不好,他也显然是所有诗人中最有悲剧性的。"①

---

① Gilbert Murray 非常巧妙地说:"没有一部欧里庇德斯的戏,批评家不能在其中找到严重的缺点或罪过;虽然情况也许是这样:批评家越差劲,他找到的越多"(The Literature of Ancient Greece, p. 273)。Murray 和 Wilamowitz 并不认为欧里庇德斯不如他的前辈。

六

在接任穆雷的牛津教席很久之前,多德斯(E. R. Dodds)在一篇早期文章中认为,在反教权(anti-clerical)的意义上,欧里庇德斯无疑是一个“理性主义者”,但是,在更重要的意义上,他却是一个“非理性主义者”。[①] 多德斯这话有两重含义。多德斯的的一个观点于我有利,这个观点主要指责了“非理性主义者欧里庇德斯”。欧里庇德斯坚决反对三个命题:“理性(希腊人所谓理性论,logos)是真理的唯一工具和充分工具”;“实在的结构必定本身在某些意义上是合理的”;“和智力的错误一样,道德的错误之所以会产生,只是由于未能运用我们所拥有的理性;在发生道德错误时,正如在发生智力错误时一样,必然是通过一种智力过程可以纠正的。”(同前,页97)

多德斯较为详细地表明了这一点,要我们注意美狄亚

> 在1078行以下的话。她说:“我承认,我将要做的是多么邪恶,但是我的 thymos[激情、血气]比我的良明(counsels)更强大:thymos 是人的最可怕罪行的原因。”她的理性可以评判她的行为,她坦白地将这种行为描述为一种“肮脏的谋杀”(1383),但是,理性却不能影响它:行动的源泉位于 thymos,不在理性的范围之内。(同前,页98)

① 氏撰,《非理性主义者欧里庇德斯》,载 Classical Review, 43(1929),页97—104。

多德斯的第二点，则显得已经过时。多德斯赞美他在上述三个命题中所解读出来的东西，并呼唤理性主义。“希腊人对人类思想的决定性贡献在于，他以最普遍化的方式如此概括的哲学。”(同前，页 97) “苏格拉底断定，理性拥有[252]支配宇宙和人生的至高无上地位；在这两个领域，欧里庇德斯都加以否定。……他阐述了知识和行动之间的关系，这些文字确实有点像一种有意识的反对，反对苏格拉底或其他像苏格拉底一样思考的人的意见。”(同前，页 103)

完全不能确定，苏格拉底是否真的断定理性统治宇宙，而多德斯自己接着承认，“这一[欧里庇德斯式]观点的某些典型特征已经见于《阿尔刻提斯》(作于前 438 年)；非常值得怀疑，在这样早的一个时期，苏格拉底是否已经作为一个独立的思想家登上了舞台。”(同前，页 103)但是，就此来说，多德斯完全有可能和尼采一样错了，尼采认为欧里庇德斯从苏格拉底得到了自己的观念。事情的真相可能是，苏格拉底——据古代传说，他只看欧里庇德斯的戏——正是被这位诗人所刺激，并提出了他的反对论点。[①] 这一假设与苏格拉底的话完全一致，该话见于《申辩》，

---

① 我在 Bruno Snell 那里看到了对这一推测的确认，见他的《关于苏格拉底的最早见证》，载 Philologus，97(1948)，页 125－34。他坚持认为，《美狄亚》1077 行以下可能促使苏格拉底提出他的相反观点，而《希波吕托斯》380 行以下则可能是欧里庇德斯对苏格拉底的答复。如 Snell 自己所强调的(页 129 注)，柏拉图针对众人观点的争辩(《普罗泰戈拉》352)代表他对《希波吕托斯》中有关内容的答复，这一点已经被注意到很久了；例如，Wilamowitz 在一个长注的结尾罗列了柏拉图所受欧里庇德斯刺激的各种方式(《希腊悲剧引论》，前揭，页 24 页以下)。

在《希腊悲剧》(Die Griechische Tragödie，II，Göttingen：Vandenhoeck & Ruprecht，1954)第二次修订版页 112 以下，Max Pohlenz 接受了 Snell 的证明，同意《希波吕托斯》中淮德拉的话构成了针对苏格拉底的一个直接争辩，但不同意 Snell 关于《美狄亚》1378－80[原文如此！]促使苏格拉底提出他的相反论题的说法。Pohlenz 的简短注释有草率之嫌(他还弄错了 Snell 文章的年代)，并且不能令人信服。亦参 Snell 的《希腊戏剧场景选》(Scenes from Greek (转下页)

谈到诗人，苏格拉底说："由于他们的诗歌的力量，他们就以为自己在其他事情上也是最智慧的人了，实际上，在这些事情上他们并不是智慧。"（柏拉图，《申辩》22）柏拉图对悲剧诗人的态度更支持我的构想，远远超过支持尼采或多德斯的构想。

哲人极大影响诗人，这种情况很少见；而一个年轻哲人竟然决定性地影响一个我们在其全部作品（oeuvre）中根本发现不了任何裂缝的成熟诗人，这事简直根本没有可能，所以，我们完全可以不用理它。有一些哲人确实影响了重要的诗人，但那是在他们死后才影响的；例如阿奎那、康德、尼采。一个其作品显然具有强烈哲学含义的成熟诗人，会影响更年轻的哲人（其中一些甚至是他同时代的人），这种情况更有可能一些；一个突出的例证，即歌德强烈地影响了谢林、[253]黑格尔和叔本华。即使如此，欧里庇德斯对苏格拉底的影响仍然只是有可能而已；但他对柏拉图的决定性影响应该是无庸置疑的。

我们前面已经指出，埃斯库罗斯位于荷马和柏拉图的中途，而欧里庇德斯则位于埃斯库罗斯和柏拉图的中途。厄勒克特拉与他母亲之间的对话，以及欧里庇德斯作品中的其他此类情景，不是伟大的诗或戏剧，而是指向一个新的类型：柏拉图的对话。试图写出比埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇德斯更好的悲剧，

（接上注①）Drama，Berkeley：University of California Press，1964），第3章。

第一个援引《希波吕托斯》374来反对尼采关于欧里庇德斯与苏格拉底同流合污说的是 Wilamowitz 的《未来的语文学！对尼采〈悲剧的诞生〉的一个反驳》（Zukunftsphilologie! Eine Erwidrung auf Friedrich Nietzsches "Geburt der Tragödie"，Berlin：Gebrüder Borntraeger，1872），页28。Rohde 对此为尼采所做的辩护完全没有力量，见氏著，《假语文学。论 Wilamowitz 所著小册子"未来语文学！"带来的启发》（Afterphilologie. Zur Beleuchtung des von dem Dr. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff herausgegebenenPamphlets：Zukunftsphilologie!，Leipzig：E. W. Fritzsch，1872），页39以下。

这不是一个让人怦然心动的前景，柏拉图曾经过尝试这样做，但最后，一遇到苏格拉底，柏拉图就抛弃了他早期的努力。柏拉图面对的挑战在于，写出比欧里庇德斯对话更好的哲学对话，使诗人的才能和苏格拉底的遗产联姻。

多德斯的结论对欧里庇德斯来说是完全不公正的：

> 致希腊文化最终死亡的疾病有许多名称。在一些人看来，它表现为一种有害形式的怀疑主义；在另一些人看来，它表现为一种有害形式的神秘主义。穆雷教授称其为丧失勇气(Failure of Nerve)。
>
> 我自己则称之为系统的非理性主义。……在我看来，欧里庇德斯的例子表明，在公元前5世纪，这一疾病的剧烈发作已经危及整个希腊世界。……欧里庇德斯表现出所有典型的症状：一种破坏性的怀疑主义和一种同样破坏性的神秘主义的独特混合；关于情绪而非理性决定人类行为的断言；对国家的绝望，结果是寂静主义；对理性神学的绝望，结果是对一种放纵型宗教的热烈渴望。这一发作暂时被避免了——部分是由于苏格拉底-柏拉图哲学的发展。……希腊理性主义慢慢死去。……(Dodds 前揭书，页 102 以下)

尼采认为，正是理性主义结束了希腊的伟大时代，并在苏格拉底、柏拉图和欧里庇德斯身上看到了这种理性主义。多德斯则谴责非理性主义，视苏格拉底和柏拉图为希腊天才的顶峰——但这一次欧里庇德斯依然站在倒霉的一方。歌德在很久以前就评论说，古典语文学家——尼采写《悲剧的诞生》时，也是一个古典语文学家——苛责于欧里庇德斯。

假定我们现在不问：希腊文化“死于”什么（只要想一想，你就知道这是一个非常可疑并令人误入歧途的比喻）；而问：构成“理性主义”的三个命题上是否真实。我认为，这三个命题无一真实；若果如此，那么，欧里庇德斯就比理性主义哲学家更有智慧。现如今，还会有什么哲学家认为理性“足以”发现所有真理吗（特别是当人们明确地把理性与感官知觉并列之时）（Dodds 前揭书，页 93）？谁还会坚持认为，所有道德错误都可以通过一种纯粹“理智过程”而得到纠正呢？为什么还要谈论“理性神学的绝望”？如果理性神学不合理，我们的诗人们为什么不可以放弃它呢？

[254]我本人的见解与欧里庇德斯的观点很接近，而多德斯指控了这种观点，因此，他也许会认为我有派系偏见；这里并不适合提出详细的论证，以反对多德斯所弘扬的那种理性主义。但是，我们至少应该指出，多德斯对欧里庇德斯的这一批评中，隐含着双重标准：与黑格尔和尼采一样，欧里庇得斯是一个不受保护者（fair game），而索福克勒斯却不是。毫无疑问，在多德斯的意义上，索福克勒斯并不是一个理性主义者：他不相信三个关键命题，也不相信理性神学。但是，多德斯谈到索福克勒斯时，却从来没有用如此负面的语言指责他。

多德斯后来的著作《希腊人和非理性》（*The Greeks and the Irrational*）不仅比他早期的论文公正许多，而且还对我们理解希腊文化做出了杰出的贡献。多德斯早期关于欧里庇德斯的论文，他在“古典时代的理性主义和反动”一章中曾对此文有所运用，但此文并不代表多德斯最好的一面，正如尼采的《悲剧的诞生》也不是其扛鼎之作。无论如何，很显然，如果我们将欧里庇德斯与“丧失勇气”（the Failure of Nerve）联系起来，我们就是在以极端粗暴的方式对待他。当时，有一股邪乎的迷信潮流，这

一迷信在欧里庇得斯去逝七年之后，指定苏格拉底成为其受害者之一(在欧里庇德斯活着时，这股迷信可能还曾经流放了埃斯库罗斯，也肯定曾经流放了阿那克萨戈拉和普罗太戈拉)；欧里庇得斯一点都不相信自己可以抵制住这股迷信，他没有任何乐观主义信念；欧里庇德斯一生与他的公众战斗，并在自愿的流放中死去。

而索福克勒斯一直是一个受欢迎的大众宠儿，甚至在这样一个时代也是如此，这一事实也许给他带来了问题。但是，当欧里庇德斯死亡的消息传到雅典时，索福克勒斯带领自己的合唱队为他哀悼；而当我们阅读《俄狄浦斯王》(当然还有《特剌喀斯少女》)时，我们就会发现，无论是流行的迷信还是“理性主义”，索福克勒斯离它们多么远哪。

结　语

总之，在其第一本著作中，关于悲剧的诞生、关于埃斯库罗斯和欧里庇德斯、关于悲剧的死亡，尼采统统搞错了。然而，§17 中关于哈姆雷特的评论、§15 的大部分和 1886 年为前言补充的“自我批评的尝试”，都令人叹为观止；§14 中“从事艺术的苏格拉底”的形象正好刻画了尼采自己的形象，没有什么比这更好的了。但是，总而言之，无论是《悲剧的诞生》，还是尼采的其他早期著作，都不应该拿来与尼采的后期著作(从《快乐的科学》开始)相比。人们普遍过高估计了《悲剧的诞生》，而后期尼采才真的取之不竭哩。

索　引*

* 所注页码为原书页码,即本书文中用[ ]标出页码

图书在版编目（CIP）数据

尼采与古典传统 / （美）奥弗洛赫蒂等编；田立年译.
—上海：华东师范大学出版社，2007.5
（经典与解释　尼采注疏集）
ISBN 978-7-5617-5249-4
I. 尼… II. ①奥…②田… III. 尼采，F. W.（1844~1900）—哲学思想—研究 IV. B516.47
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 027238 号



上海六点文化传播有限公司

企划人　倪为国

从书主编 / 刘小枫
特约编辑 / 何家炜
美术编辑 / 吴正亚

Studies in Nietzsche and the Classical Tradition
by James C.O'Flaherty, Timothy F.Sellner and Robert M.Helm

经典与解释 尼采注疏集

尼采与古典传统

（美）奥弗洛赫蒂 等编
田立年　译

统　　筹　储德天
责任编辑　审校部编辑工作组
责任制作　李　瑾
出版发行　华东师范大学出版社
社　　址　上海市中山北路 3663 号　邮编　200062
电　　话　021-62450163 转各部　行政传真：021-62572105
网　　址　www.ecnupress.com.cn　www.hdsdbook.com.cn
市 场 部　传真 021-62869887　021-62602316
邮购零售　电话 021-62869887　021-54340188

印 刷 者　商务印书馆上海印刷股份有限公司
开　　本　890 x 1240　1/32
插　　页　2
印　　张　15
字　　数　320 千字
版　　次　2007 年 5 月第 1 版
印　　次　2007 年 5 月第 1 次
书　　号　ISBN 978-7-5617-5249-4 /B·307
定　　价　34.80 元
出 版 人　朱杰人

（如发现本版图书有印订质量问题，请寄回本社市场部或电话 021-62865537 联系）

笺注本尼采著作全集

悲剧诞生于音乐精神（凌曦译）
不合时宜的沉思（李秋零译）
人性、太人性（魏育青译）
朝霞（田立年译）
快乐的科学（黄明嘉译）
扎拉图斯特拉如是说（黄明嘉译）
善恶的彼岸（魏育青译）
道德的谱系（梁锡江译）
偶像的黄昏（卫茂平译）
瓦格纳事件/尼采反瓦格纳（卫茂平译）
敌基督/瞧这个人/狄俄尼索斯诗（吴增定、宗成河、孟明译）

尼采未刊文稿选刊

尼采早期文稿辑要（田立年编译）
尼采遗稿：重估一切价值（两卷，林笳译）
尼采书信选（莫光华译）
Meyer等编　尼采—欧维贝克通信全编（莫光华译）
Würzbach编　尼采年谱长编（莫光华译）

阅读尼采

Safranski著　尼采思想传记（卫茂平译）
Gilman编　同时代人回忆尼采
O' Flaherty等编　尼采与古典传统（田立年译）
刘小枫编　尼采与古典传统续编（田立年译）
Paul Bishop编　尼采与古典传统三编（田立年译）
刘小枫编　尼采在西方
刘小枫编　墙上的书写
Lampert著　施特劳斯与尼采（田立年、贺志刚译）
Lampert著　尼采与现时代（李致远、彭磊、李春长译）
Lampert著　尼采的使命（李小均、李致远译）
Lampert著　尼采的教诲（娄林译）

特约编辑/何家炜
美术编辑/吴正亚
www.vihorae.com